

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENJEUX DE LA POÉTIKITÉ DANS LA CHANSON FOLKLORIQUE
QUÉBÉCOISE DE LANGUE FRANÇAISE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ALEXIS VAILLANCOURT-CHARTRAND

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord Luc Bonenfant qui m'a orienté et accompagné de manière remarquable tout au long de ce travail. Il a été un lecteur superbement attentif et le plus humain des directeurs. Je veux remercier aussi ma conjointe Janick qui, non seulement a subi toutes les étapes de la recherche et de la rédaction avec un intérêt que je crois, encore aujourd'hui, sincère, mais qui a surtout été une remarquable motivatrice. Je ne saurais non plus oublier ma famille et mes amis qui m'ont soutenu tout au long de mon parcours académique. Finalement, je dois aussi remercier le Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal qui m'a accordé un sursis pour la période de rédaction, me permettant ainsi de conjuguer maladie, naissance, travail et étude... et de sortir de tout cela plus ou moins indemne.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé.....</i>	<i>1</i>
<i>Introduction.....</i>	<i>1</i>
Enjeux et origines de la poéticité de la chanson folklorique	1
Objectifs de recherche et méthodologie	7
Corpus.....	10
<i>Chapitre 1</i>	<i>12</i>
<i>Analyse narrative et rhétorique</i>	<i>12</i>
Narrativité et poéticité.....	16
Analyse figurale.....	22
Analyse isopathique	35
<i>Chapitre 2</i>	<i>45</i>
<i>Analyse thématique</i>	<i>45</i>
Chansons et médiations	47
Médiation symbolique	52
Oiseaux.....	54
Jardin d'amour	57
Médiation discursive.....	63
Grotesque.....	68
Origine thématique	73
<i>Chapitre 3</i>	<i>76</i>
<i>Musique et performance</i>	<i>76</i>
Harmonie et poéticité.....	79

Musique et répétition.....	85
Performance	94
<i>Conclusion.....</i>	<i>104</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>110</i>

RÉSUMÉ

Le présent mémoire met en lumière le caractère poétique de la chanson folklorique québécoise de langue française. Le point d'amorce de ce travail provient de l'appréciation des lettrés québécois qui, au XIX^e siècle, recueillirent ces chansons notamment pour leurs qualités poétiques. La critique littéraire a toutefois rapidement délaissé cet objet d'étude, l'abandonnant à l'ethnologie et à l'histoire, négligeant ainsi d'investiguer ce qui constitue son présumé caractère poétique. Ce mémoire comble donc en partie cette lacune en abordant les différents aspects textuels, musicaux et performatifs qui sont à l'origine de la poéticité de certaines de ces chansons. Plus spécifiquement, nous interrogeons en premier lieu le caractère narratif de la chanson folklorique afin de voir si celui-ci ne fait pas obstacle à l'apparition du poétique, pour ensuite examiner d'un point de vue rhétorique la constitution de l'effet poétique par le truchement des figures et de leur organisation en réseaux sémantiques. En second lieu, nous faisons apparaître l'importance de certains éléments de thèmes de la chanson folklorique qui sont à l'origine de médiations à caractère poétique. Finalement, nous mettons en lumière les correspondances structurelles entre musique, performance et poésie et relevons ainsi l'incidence majeure que ces deux premiers éléments exercent sur la poéticité de la chanson folklorique.

INTRODUCTION

Enjeux et origines de la poéticité de la chanson folklorique

La chanson folklorique québécoise de langue française a peu été abordée par la critique littéraire¹. Ethnologues, musicologues et historiens ont abondamment travaillé ce corpus sans toutefois répondre à une observation de nature esthétique faite par les lettrés du XIX^e siècle qui, les premiers, ont cherché à mettre en valeur ce patrimoine chanté à l'extérieur du cadre folklorique. C'est donc afin de répondre à une lacune théorique, soit l'étude sur un plan strictement littéraire de la poéticité de la chanson folklorique québécoise de langue française, que nous entreprenons le présent mémoire. Afin d'éclairer notre démarche, on ne saurait toutefois faire l'économie d'un rappel historique des principaux jalons qui ont marqué l'étude de ce type de chansons.

Au Québec, ce sont d'abord les écrivains qui, au XIX^e siècle, s'intéressent à la chanson folklorique. Philippe Aubert de Gaspé (père et fils), Napoléon Aubin, Hyacinthe Leblanc de Marconnay, Alphonse Poitras, L.-A. Olivier, Patrice Lacombe, Pierre-Joseph Olivier Chauveau, Joseph-Charles Taché, Benjamin Sulte, Narcisse-Henri-Édouard Faucher de Saint-Marice, Louis-Honoré Fréchette et Honoré Beaugrand² mettent tous en scène dans leurs œuvres de fiction des personnages qui chantent des airs folkloriques tout en prenant soin de reproduire le texte de ces chansons pour le bénéfice des lecteurs. Ainsi, selon Conrad Laforte, « les écrivains avaient découvert les chansons populaires et les avaient proposées à

¹ « Abandonnée, depuis un siècle et demi, à des spécialistes (ethnologues, sociologues, folkloristes ou, dans un optique différente, linguistes), l'étude des faits de culture orale a permis d'accumuler une somme considérable d'observations - en elles-mêmes peu contestables - et d'interprétations souvent mal compatibles sinon contradictoires. Recherches et polémiques se sont déroulées à l'insu du grand public [...] dans la méconnaissance ou le dédain des praticiens de la littérature. » (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1983, p. 21).

² Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle*, Hurtubise HMH, coll. « Ethnologie québécoise », Montréal, 1973, pp. 32 à 46.

l'admiration générale. [...] De cette trouvaille, est née parmi les lettrés une curiosité au sujet de ces chansons.³ »

Si les écrivains québécois jouent un rôle dans cette « découverte », ils ne lancent toutefois pas à eux seuls le véritable engouement pour la chanson folklorique qui caractérise la deuxième moitié du XIX^e siècle québécois. Plusieurs sources nous montrent que cet attrait pour le folklore comme objet d'étude prend aussi sa source en France. Depuis le XVIII^e siècle déjà, la France, suivant l'exemple de ses voisins d'Europe – l'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne⁴ –, commence à s'intéresser à son patrimoine chanté. D'abord vu comme artefact historique – permettant de faire « la lumière [...] sur la civilisation gauloise dont on la suppose héritière⁵ » – puis comme source potentielle d'inspiration poétique, la chanson folklorique suscite peu à peu l'intérêt des élites.

En 1852, le ministre de l'Instruction publique Hippolyte Nicolas Honoré Fortoul, influencé notamment par les travaux de Gérard de Nerval et Xavier Marmier⁶ de même que préoccupé par l'urbanisation croissante qui menaçait d'extinction la chanson folklorique⁷, décide de créer le *Comité de la langue, de l'Histoire et des Arts de la France* dans le but de recueillir de manière systématique les contes et chansons traditionnels du pays.

Ce comité procède conséquemment à la rédaction de directives qui ont pour but d'orienter les investigations de ceux qui s'apprêtent à parcourir le pays à la recherche du patrimoine folklorique français. Jean-Jacques Ampère, le rédacteur des *Instructions relatives aux poésies populaires de la France*, fixe ainsi les critères qui permettront aux collecteurs de distinguer ce qui est authentiquement folklorique de ce qui ne l'est pas :

Le comité ne considère comme tout à fait populaires, que des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes, ou bien celles qui ont un auteur

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ Jean-Michel Guilcher, *Chanson folklorique de langue française : la notion et son histoire*, Atelier de la danse populaire, Paris, 1989, p. 50

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle*, op. cit., pp. 53-54.

⁷ Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique (étude d'information générale)*, Paris, Auguste Picard, 1942, p. 300.

connu, mais que le peuple a faites siennes en les adoptant. Ces dernières seront admises à titre exceptionnel, et quand il sera bien constaté que, non-seulement elles ont eu une certaine vogue, mais qu'elles ont passé dans la circulation générale, et sont devenues la propriété du peuple. Ceci exclut toutes les compositions populaires d'intention, non de fait, toutes les poésies destinées au peuple, mais qui ne sont pas arrivées à leur adresse.⁸

Ampère ouvre d'ailleurs la porte à une collecte hors frontière du patrimoine français : « On pourra s'adresser même à des populations françaises qui n'appartiennent plus à la France [...] Ainsi [...] dans le bas Canada, vivent encore d'anciennes chansons françaises, héritage fidèlement gardé sous la domination étrangère, et que nous avons le droit de revendiquer.⁹ »

Cet appel sera très rapidement entendu ici. En effet, à peine un an après la publication des *Instructions* dans divers journaux français, le *Journal de Québec* entreprend la publication du document d'Ampère, par tranches, en première page de sa gazette¹⁰. Ainsi paraissent de décembre 1853 à janvier 1854 quatre portions des *Instructions* qui auront une influence directe sur l'attitude des Québécois à l'égard de la chanson folklorique. Celle-ci se traduira entre autres par l'apparition de nombre de recueils de chansons folkloriques composés en bonne partie par des amateurs : « Il y a eu à cette époque au Québec beaucoup de collectionneurs de chansons. Nous avons retrouvé au moins 17 recueils manuscrits de chansons populaires [...] nous comptons [aussi] vers la même période une trentaine de chansonniers imprimés.¹¹ »

C'est toutefois Ernest Gagnon, le plus célèbre parmi ces apprentis folkloristes, qui contribuera véritablement à mettre à l'avant-scène la chanson folklorique en publiant en 1865 son fameux recueil *Chansons populaires du Canada*. Celui-ci, constitué d'une centaine de titres recueillis çà et là au hasard de ses rencontres et de celles de ses informateurs, présente

⁸ Jean-Jacques Ampère, *Instructions relatives aux poésies populaires de la France : décret du 13 septembre 1852*, Ministère de l'instruction publique et des cultes, Imprimerie impériale, Paris, 1853, p. 3. Ces critères servant à définir notre objet d'étude sont d'ailleurs demeurés les mêmes jusqu'à aujourd'hui. Seule une petite distinction a été ajoutée par Conrad Laforte (voir à ce sujet la note no 20).

⁹ *Ibid.* pp. 3-4.

¹⁰ Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, op. cit., pp. 69-71.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

les textes accompagnés de partitions et de quelques commentaires anecdotiques, historiques ou critiques. Le succès de cet ouvrage est sans pareil. Ce recueil paraît si complet aux yeux de ses contemporains qu'il règnera jusqu'au début du siècle suivant comme étant le mot final à la collecte de chansons folkloriques. Conrad Laforte raconte que « Ernest Gagnon acquit une notoriété qu'aucun Canadien-français n'avait encore eue de son temps¹² ». Le coup d'envoi qui allait permettre de faire de la chanson folklorique un véritable objet d'étude était donné.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le travail critique sur la chanson folklorique demeure toutefois sommaire : on se contente de rapporter le texte et parfois la mélodie, au sein d'une œuvre littéraire ou, plus tard, dans un recueil qui lui est entièrement dédié, le tout accompagné de brefs commentaires. Il est cependant frappant de voir que la plupart des auteurs qui commentent ces chansons ne manquent presque jamais d'en souligner le caractère « poétique¹³ ». Notons toutefois que le cadre critique entourant ces propos demeure généralement très mince ou n'est, du moins, jamais explicite. Aucun de ces auteurs n'élabore de véritable poétique de la chanson folklorique. Il n'en demeure pas moins que ces impressions semblent largement partagées et méritent, pour cela, notre attention.

Parmi celles-ci, mentionnons en premier lieu le *Répertoire national* de James Huston, qui débute, par la chanson « À la claire fontaine », alors qualifiée par l'auteur de « poésie canadienne¹⁴ ». Selon lui, la version québécoise est supérieure sur le plan esthétique à celle que l'on retrouve en France, puisque « le poète canadien a rendu avec plus de bonheur d'expression, avec plus d'âme, avec plus de poésie les sentiments d'un amant malheureux, que le poète français¹⁵ ». Un an auparavant, un amateur de chansons folkloriques publiant *La Lyre canadienne* affirme : « Les chansons de *voyageurs canadiens* [...] méritent de conserver leur place parmi les poésies nationales. Les règles de la prosodie y sont méconnues; mais cela

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ Nous employons ici l'épithète poétique dans un sens général qui correspond à l'ambiguïté théorique entourant les commentaires des auteurs québécois du XIX^e siècle que nous relevons par la suite.

¹⁴ James Huston, *Répertoire national t. 1.*, Lowell et Gibson, Montréal, 1848, p. 1.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1 (note de bas de page).

prouve leur complète originalité et leurs défauts ajoutent à leur prix.¹⁶ » Certains auteurs vont même jusqu'à glorifier cette poésie, la situant presque au-dessus du reste de la production littéraire d'alors. Ainsi, en 1877, Benjamin Sulte, dans *Au coin du feu*, parlant des chansons de ces hommes des Pays-d'en-Haut, écrit : « [...] la poésie des voyageurs, la joyeuse, la mélancolique, la bonne, la vraie¹⁷ ». De même, en 1859 dans le *Recueil de chansons canadiennes et françaises*, l'on trouve écrit en préface : « [...] inimitables par leur poésie simple et naturelle.¹⁸ » Finalement, on la croit digne de figurer parmi les grandes œuvres de la littérature : « [...] ces romances, ces complaintes qui, pour manquer quelquefois de rime et de mesure, n'en sont pas moins des plus poétiques [...] Nombre d'artistes européens s'en feraient honneur à cause de leur simplicité et de leur naturel¹⁹ » écrit Alphonse Poitras, dans *Histoire de mon oncle*.

Remarquons d'abord qu'il semble possible de tracer un lien entre tous ces commentaires appréciatifs : en effet, tous semblent définir la poéticité de la chanson folklorique en opposition à un canon poétique plus rigide, plus académique. Autrement dit, la chanson folklorique serait poétique, suivant ces impressions, parce qu'elle s'oppose au formalisme un peu alambiqué d'une certaine tradition littéraire. Notons de plus que cette différenciation d'avec la poésie académique semble directement liée à l'antique opposition entre nature et culture. Ainsi, les adjectifs liés à la simplicité, à l'absence de règle, au « naturel » apparaissent de manière récurrente dans les commentaires des auteurs québécois. D'un point de vue théorique, toutefois, ces impressions demeurent nettement insuffisantes afin de déterminer le caractère poétique de ces chansons. Ainsi, il est légitime de se demander si l'on doit attribuer ces commentaires uniquement à la sensibilité romantique envers ce qui est perçu comme naturel ou si l'on peut considérer que ces intuitions critiques prennent racine dans un terreau véritablement poétique qu'une analyse structurale pourrait mettre à jour. C'est donc ce que nous nous proposons d'étudier dans le présent mémoire.

¹⁶ Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, op. cit., p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

Cette question paraît encore plus pertinente si l'on considère que les chercheurs qui se sont intéressés par la suite à la chanson folklorique québécoise de langue française ont mis de côté ces considérations esthétiques. En effet, au début du XXe siècle, sous l'impulsion de Marius Barbeau, les études dans le domaine de la chanson folklorique prennent une tangente fortement ethnologique; la dimension littéraire (thème, versification, etc.) de ces compositions ne servant alors qu'à les mieux classer et distinguer. Ainsi, les successeurs de Barbeau aux Archives de folklore de l'Université Laval ont abondamment recueilli, répertorié et comparé les chansons folkloriques, sans toutefois pousser leurs recherches sur le plan littéraire. C'est seulement avec Conrad Laforte et ses quelques collaborateurs que de telles études ont débuté dans les années 1980, à la suite de sa publication du *Catalogue de la chanson folklorique française* contenant une classification de plus de 80 000 titres. Le travail effectué est toutefois loin d'être exhaustif, et se résume à des analyses de versification, de thèmes ou de structures narratives. La question de la poéticité, qui la première a fait surface au moment de la « découverte » de la chanson folklorique, n'y est pas non plus examinée en profondeur²⁰.

²⁰ Conrad Laforte n'aborde que très brièvement cette question lorsqu'il mentionne qu'« une chanson est aussi un poème constitué en strophes, c'est-à-dire en des " entités dans lesquelles une pluralité de vers se trouve réunie en une ensemble structuré ". Cette définition convient aussi bien aux strophes des chansons qu'à celle des poèmes. D'ailleurs la chanson est aussi un genre poétique. » (Conrad Laforte, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1976, p. 33). Cette définition assez limitée du poétique ne nous apparaît pas satisfaisante puisqu'elle n'est pas fondée sur des critères esthétiques et qu'elle ne permet pas non plus d'englober tout ce qui relève du poétique. De plus, Laforte chasse malgré tout du domaine littéraire la chanson folklorique. En effet, dans son principal ouvrage théorique intitulé *Poétique de la chanson traditionnelle française*, Laforte sépare d'entrée de jeu la chanson folklorique du reste de la littérature en utilisant pour ce faire un critère extratextuel. Ainsi, selon lui, l'identification de l'auteur d'une chanson contraint celle-ci à être considérée *de facto* comme littéraire. Autrement dit, une chanson possédant les mêmes éléments métriques et thématiques que Laforte a identifiés comme étant typiquement folkloriques ne peut toutefois être considérée comme telle si l'on découvre un jour que son auteur était quelqu'un de lettré. Ce critère extratextuel contraint Laforte à créer une sorte de catégorie « rebut », intitulée « chansons littéraires recueillies comme folkloriques » qui contient tous les textes qui ont réussi à tromper la vigilance des collecteurs quant à leur origine. Cette distinction entre chanson littéraire et chanson folklorique nous apparaît peu convaincante parce que les critères que Laforte met en place afin de catégoriser la chanson folklorique ne lui sont pas du tout exclusifs, tout en étant pas non plus suffisants à l'identification du caractère littéraire d'une œuvre.

Objectifs de recherche et méthodologie

Le but de ce mémoire consiste donc à mettre en lumière la poéticité potentielle de ces chansons en faisant apparaître les procédés qui en seraient à l'origine. À cet effet, notre hypothèse de recherche est donc que sur le plan formel, la chanson folklorique ne serait qu'une des nombreuses formes d'apparaître du poétique et qu'elle peut, par conséquent, être considérée comme un objet littéraire. En effet, nous sommes d'avis que les procédés stylistiques qui sont à l'origine de l'effet poétique dans la poésie dite lettrée possèdent la même structure dynamique que ceux que l'on peut observer dans la chanson folklorique. Nous croyons, de plus, qu'elle mérite d'être considérée comme un genre à part entière par l'utilisation particulière qu'elle fait de ces procédés. Ainsi, sa valeur esthétique, sa poéticité, ne résiderait pas dans une posture romantique à son égard, où poésie équivaldrait à authenticité, mais serait appréciable dans les mêmes termes que ceux utilisés pour définir la poésie déjà reconnue comme telle par la critique littéraire.

Afin de mettre en lumière cette hypothèse, nous souhaitons donc examiner les enjeux poétiques de ces textes. Toutefois, étudier la valeur poétique de la chanson folklorique implique que nous adoptions une posture méthodologique bien particulière. En effet, nous ne pouvons, dans notre cas, employer une méthode d'analyse qui s'ancrerait dans une perspective historique, puisque, comme l'affirme Conrad Laforte, la chanson folklorique constitue un cas particulier :

C'est qu'en littérature écrite, où chaque école, chaque poète prône sa poétique, l'analyse d'un poème peut se faire avec beaucoup de sûreté puisqu'on connaît le milieu, l'époque et les exigences esthétiques de l'auteur [...] [celui] qui veut analyser une chanson de tradition orale n'a aucune de ces données à sa disposition.²¹

Une étude poétique qui prendrait, par conséquent, comme point de référence ce que signifiait la poésie à la fin du Moyen-âge, en considérant que ce serait là l'essence de la poésie folklorique puisqu'une grande quantité de chansons sont issues de cette époque, omettrait tout un pan de son histoire littéraire. Le folklore possède en effet une valeur

²¹ Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Presses de l'Université Laval, Québec, 1981, p. 2.

esthétique qui a été reconnue à diverses époques, dans des milieux tout à fait différents²². Ainsi, si nous avons mis l'accent dans ce qui précède sur l'accueil très favorable de la chanson folklorique par les lettrés au XIXe siècle, nous ne devons pas toutefois négliger, par exemple, sa réception actuelle²³.

Par conséquent, puisque nous ne pouvons connaître précisément l'origine de ces compositions, tout en prenant en ligne de compte qu'elles furent appréciées et transformées à travers toutes les époques qui jalonnèrent son existence, il nous paraît plus judicieux d'aborder d'un point de vue essentiellement textuel la poéticité de ces chansons. Autrement dit, nous voulons voir si ces compositions possèdent une valeur esthétique, constituée à partir d'éléments précis qui les constituent²⁴. Cela suppose évidemment un postulat théorique particulier quant à la notion de poéticité : c'est-à-dire l'existence d'une essence poétique qui transcenderait les époques et les différents courants littéraires pour se résoudre dans une dynamique esthétique qui soit plus universelle. Cette question d'un caractère du poétique qui aurait une valeur plus intemporelle et universelle a bien sûr déjà été longuement débattue par nombre de poéticiens et il ne s'agit pas ici de poursuivre ce débat. Nous avons plutôt opté pour une approche de la poéticité qui nous est apparue la plus complète pour embrasser la complexité de notre objet d'étude. Ainsi, Jean Cohen, linguiste et poéticien français, est, à

²² Laforte a souligné cette particularité de la composition de la chanson folklorique : « La tradition ayant maintenu ces chansons pendant au moins sept siècles, elles contiennent des vestiges de toutes ces époques, [...] » (Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., p. 263).

²³ Nous assistons au Québec, depuis les années 1970, à une forme de renaissance de la chanson folklorique qui se fait sentir auprès de toutes les classes sociales. Aux côtés de nombreux artistes qui remettent en circulation nombre de chansons authentiquement folkloriques, il se compose même ce que nous pourrions appeler des « nouvelles » chansons folkloriques, c'est-à-dire des chansons qui, tout en souhaitant s'adresser plus directement au public contemporain, cherchent à perpétuer la structure esthétique des chansons d'autrefois.

²⁴ Il importe ici de mentionner que nous nous accordons avec la constatation de Jan Mukařovský qui a remis en cause très justement l'idée de valeur intrinsèque de l'objet poétique : « The aesthetic is, in itself, neither a real property of an object nor is it explicitly connected to some of its properties. » (Jan Mukařovský, *Aesthetic function, norm and value as social facts*, Dept. of Slavic Languages and Literature, University of Michigan, Ann Arbor, 1970, p. 18). L'approche que nous privilégions amalgame ainsi les points de vue anthropologique, psychologique et phénoménologique, permettant de voir s'il existe une constante dans le regard constituant la poéticité, et si l'objet en tant que telle possède une organisation particulière suscitant ce même regard poétique. Ainsi, nous aborderons à la fois le texte et le contexte d'énonciation.

notre avis, un de ceux qui a le mieux réussi, par le truchement de sa *Théorie de la poéticité*²⁵, à mettre en lumière cette mise en forme du poétique qui s'appuie tant sur ses constituantes linguistiques que psychologiques, anthropologiques et phénoménologiques, permettant ainsi d'englober à la fois les dimensions textuelles, musicales et performatives de la chanson folklorique. De plus, l'approche poétique de Cohen, tout en étant appuyée essentiellement sur les œuvres elles-mêmes, prétend expliquer les procédés poétiques tout autant de la poésie des XIX^e et XX^e siècles que ceux des siècles qui les ont précédés. Finalement, nous estimons que le concept de totalisation, qui est à la base de la théorie poétique de Cohen, permet de tisser des liens avec d'autres approches poétiques qui nous seront tout aussi utiles afin de mettre en lumière la poéticité de la chanson folklorique²⁶. L'approche de Cohen constitue par conséquent notre prémisse théorique à laquelle viendront se greffer les autres notions poétiques nécessaires à notre étude.

Notre analyse se fera en trois temps. Nous étudierons en premier lieu la chanson folklorique québécoise de langue française à partir de sa constitution rhétorique et narrative. Nous examinerons donc le caractère fortement narratif de ce type de chanson qui semble faire obstacle, à première vue, à son essence poétique. Nous établirons pour ce faire notre analyse à partir des théories de Dominique Combe concernant les modalités d'existence du narratif au sein de la poésie. Ceci nous amènera ensuite à étudier, à partir d'un point de vue cette fois rhétorique, la dimension proprement totalisante de ces chansons. Pour ce faire, nous établirons, comme nous l'avons vu, notre analyse à partir des éléments théoriques avancés par Jean Cohen. Ainsi, nous procéderons à une analyse figurale et isopathique de chansons folkloriques.

En second lieu, nous allons aborder la dimension potentiellement totalisante de ces chansons d'un point de vue thématique. Nous tenterons de mettre en lumière une forme particulière du contenu susceptible de faire apparaître, tant sur le plan symbolique que discursif, des médiations entraînant une transformation du sens au profit de l'effet poétique. Afin de mener à bien cette analyse thématique, nous ferons appel aux travaux du Groupe μ et

²⁵ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*. Paris, José Corti, 1995, 288 pp.

²⁶ Nous abordons plus en détail l'approche de Jean Cohen au premier chapitre, pp. 22 à 44.

plus particulièrement à ceux de Jean-Marie Klinkenberg qui ont permis d'associer la résonance anthropologique de certains éléments à la constitution de la poéticité. Puis nous terminerons cette analyse thématique à partir des considérations de Mikhaïl Bakhtine concernant la représentation du carnavalesque dans l'art. Nous verrons de quelle manière la représentation du grotesque dans la chanson folklorique peut agir en tant que structure totalisante et devenir ainsi un vecteur de poéticité.

En dernier lieu, afin de circonscrire toutes les potentialités poétiques de notre objet d'étude, nous analyserons deux éléments liés à sa réalisation, soit la structure musicale et la dimension performative. En ce qui concerne le volet musical, nous aurons principalement recours aux travaux du linguiste et musicologue français Nicolas Ruwet qui étudia les rapports qui unissent la musique à la poésie. Nous procéderons ainsi à une analyse poétique mettant en parallèle ces deux constituantes nous permettant de mesurer l'impact de l'harmonie tonale et de la répétition musicale sur la poéticité de la chanson folklorique. Finalement, pour ce qui est l'étude de la chanson en performance, nous allons examiner l'influence du contexte d'énonciation et de l'habileté du chanteur sur la constitution du sens poétique. Nous aurons principalement recours, à cet effet, aux recherches de John Miles Foley et de Ruth Finnegan concernant l'importance de l'actualisation pour la chanson folklorique.

En somme, nous croyons que cette approche méthodologique mettant l'accent sur la structure textuelle, thématique, musicale et performative des chansons folkloriques sous l'angle de la totalisation nous permettra de dégager son organisation et d'ainsi mieux comprendre sa valeur poétique. Nous gardons toutefois à l'esprit qu'on ne peut évidemment s'abstraire entièrement de notre époque et que les hypothèses que nous avançons sont marqués du sceau d'une conception particulière du poétique. Il n'en demeure pas moins que nous considérerions notre ouvrage accompli, si nous arrivions à faire apparaître un peu plus clairement la dimension esthétique de ces chansons et par-là permettre une reconsidération quant à leur valeur littéraire.

Corpus

Notre corpus est tiré du Catalogue de la chanson folklorique française établi par Conrad Laforte entre 1977 et 1987 et qui contient environ 80 000 titres parmi lesquels nous

nous sommes restreint à ceux recueillis sur le territoire québécois. De plus, pour les commodités de l'analyse, nous avons limité notre recherche au premier volume du catalogue qui contient les chansons en laisse, c'est-à-dire les chansons qui sont constituées de vers monorimes ou monoassonancés. Finalement, sans chercher à dépouiller tous les éléments contenus dans ce volume, ce qui serait vain compte tenu du caractère détaillé de l'analyse de la poéticité, nous avons plutôt mis à contribution notre connaissance du répertoire afin d'isoler douze chansons dont la constitution, sur le plan thématique et formel, nous permet d'examiner les enjeux spécifiques que nous nous sommes proposé d'étudier. Toutefois, afin de ne pas borner notre analyse qu'à un type de chanson, chacune d'entre elle provient d'une catégorie différente parmi les chansons en laisse, couvrant ainsi douze des dix-sept catégories thématiques proposées par Laforte.

En somme, notre démarche qui ne se veut pas extensive mais sélective s'explique par le fait que nous ne souhaitons pas montrer que toutes les chansons folkloriques québécoises sont poétiques mais simplement d'examiner à quel degré elles peuvent l'être, et surtout de quelle manière elles parviennent à créer leur poéticité, suffisant ainsi à bousculer l'idée que la chanson folklorique ne relève pas du champ littéraire.

CHAPITRE 1

ANALYSE NARRATIVE ET RHÉTORIQUE

Afin d'étudier les enjeux de la poéticité dans la chanson folklorique québécoise, il importe d'abord de mettre en lumière la structure rhétorique de ces compositions. Autrement dit, le point de vue théorique que nous adoptons dans ce premier chapitre renvoie à la dimension structurale de la poésie. Nous croyons en effet que la poéticité se manifeste à partir d'une organisation particulière du langage repérable dans tout discours poétique. Ce mode particulier du discours s'oppose selon nous aux autres types de discours, que ce soit le langage de tous les jours, le discours scientifique ou le discours journalistique. Cependant, cette première affirmation nous entraîne vers un premier problème en ce qui concerne la chanson folklorique : est-ce que la forte présence de la narrativité (un mode de discours différent du discours poétique) que l'on retrouve dans ces chansons est compatible avec la constitution de la poéticité?

Il importe par conséquent d'observer d'abord comment s'articule la narrativité au sein de la chanson folklorique afin d'évaluer si ce type de discours permet, malgré son importance, l'épanouissement de la structure poétique. Ensuite seulement, nous pourrions rechercher les marques textuelles de la poéticité en analysant sa constitution sur les axes paradigmatique puis syntagmatique.

Afin de mener à bien cette analyse, nous devons d'abord présenter les quatre chansons qui feront l'objet de notre étude narrative et rhétorique. La première chanson, intitulée « Genticorum » est classée dans le *Catalogue* de Laforte sous le titre « Mon père m'a fait bâtir maison » dans la catégorie « Prétendants » des « chansons en laisse ». La présente version provient du fameux recueil d'Ernest Gagnon, *Chansons populaires du Canada*. Ce

dernier en dit d'ailleurs très peu de choses, sinon qu'elle « était autrefois en grande vogue au collège de Joliette²⁷ ».

Mon père m'a fait bâtir maison
Virgé, vargé, vargenton
 L'a fait bâtir à trois pignons
Sur le bri
Sur le brin
Sur le sintori
Sur le culorum
Sur le sintorum
Genticorum sur gelorum
Miron flon flon sur la vert batteri'
Viv' l'amourette en vargenton
Ma luron, ma luré.

Sont trois charpentiers qui la font
²⁸
 Le plus jeune c'est mon mignon

Qu'apportes-tu dans ton jupon?

 C'est un pâté de trois pigeons

Asseyons-nous et le mangeons

 En s'asseyant il fit un bond.

Qui fit trembler mer et poissons

 Et les cailloux qui sont au fond.

La seconde chanson intitulée « J'ai perdu ma femme²⁹ » est classée dans le *Catalogue* de Laforte sous le titre « La femme perdue » dans la catégorie « Les joies du mariage » des « chansons en laisse ». La version que nous présentons ici est tirée des

²⁷ Ernest Gagnon, *Chansons populaires du Canada*. Montréal, Beauchemin, 1931, p. 67.

²⁸ Nous respectons ici la transcription proposée la Gagnon. L'alignement des points au milieu des distiques correspond au refrain qui est indiqué en italique. La suite du refrain suit le second vers du distique, en suivant le modèle de la première strophe transcrite en entier.

²⁹ Archives de folklore de l'Université Laval, coll. Denise Rodrigue et Lucille Bergeron, AF no 85, chantée par Georges Lafrance (91 ans) le 6 juin 1965.

Archives de folklore de l'Université Laval et n'a été, pour l'instant, commentée par aucun folkloriste :

J'ai perdu ma femme
*Versez dans mon verre*³⁰
 J'ai perdu ma femme
 En plantant des choux

Celui qui la trouve
Versez dans mon verre
 Celui qui la trouve
 Gagnera cinq sous

Cinq sous par semaine
Versez dans mon verre
 Cinq sous par semaine
 Font vingt sous par mois.

La troisième s'intitule «Le prince Eugène » et est classée dans le *Catalogue* de Laforte sous le titre « Prince Eugène » dans la catégorie « chansons à caractère épique » des « chansons en laisse ». Marius Barbeau mentionne à son sujet dans *Le Rossignol y chante*, d'où provient la présente version, que « l'épisode historique sur lequel cette chanson de voyageurs canadiens se base, remonte à la jeunesse de François I^{er}, après sa capture par Charles V à Pavie, en 1526 »³¹ :

- Ah, dis-moi, Prince Eugène, qu'as-tu fait dans ta vie?
 - J'ai parcouru les villes,

Vive le jour!
 pour aller à Paris.
Vive la fleur de li'!

J'ai parcouru les villes, pour aller à Paris. »
 Mais quand il fut au large, regarda derrière lui.
 Il vit venir vingt hommes, ses plus grands ennemis.
 Il demanda aux vingt hommes : - Que cherchez vous ici?

³⁰ Afin de respecter le mode de transcription adopté par la plupart des folkloristes, nous avons mis en italique la portion du texte qui correspond au refrain.

³¹ Marius Barbeau, *Le Rossignol y chante*, Musée national du Canada, Ottawa, 1962, p. 338. Barbeau ajoute que cette version provient de Chéticamp et qu'elle a été chantée par le frère Daniel en 1941.

- Nous cherchons à nous battre. Il nous faut battre ici. »
 Gaillard à l'aventure, son épé' claire il prit.
 Il en tua quatorze, ses plus grands ennemis.
 Mais quand vint le quinzième, son épé' clair' cassit.
 - Allez dire à ma mère que je suis mort ici.
 « Allez dire à ma femme qu'elle ait soin de mon fi' ».
 « Mais quand il sera en âge, qu'il prenne vengeance aussi.
 « Qu'il fass' bâtir chapelle au milieu de Paris!

Finalement, la quatrième chanson s'intitule « Ah! qui me passera le bois³² ». Dans le *Catalogue* de Laforte, elle est classée sous le titre « Le passage du bois » dans la catégorie « requête amoureuse » des « chansons en laisse ». La présente version a été publiée en 1972 par les Archives de folklore sur le disque *Acadie-Québec* :

Ce qui me passera le bois,
 Moi qui est si petite?
 C'est ce monsieur que voilà là
 N'a-t-il pas bonne mine, là?
 - *Belle attendez, belle attendez,*
J'irai vous reconduire.

Quand la belle fut sortie du bois
 La belle se mit à rire
 A fallu plumer la perdrix
 Du temps qu'elle était prise là
 - *Belle attendez, belle attendez,*
*J'irai vous reconduire.*³³

³² Archives de folklore de l'Université Laval, coll. Roger Matton et Félix-Antoine Savard, Af no. 165, chantée par Alfonse Morneau (44ans) le 9 juillet 1958. Il est à noter que cette version est particulièrement brève et s'oppose en cela à celle d'Ernest Gagnon qui, dans ses *Chansons populaires du Canada*, en donne une version contenant huit couplets. Nous avons toutefois privilégié cette version puisqu'elle présente une ellipse intéressante du point de vue de la narration. Il est à noter de plus que chacune des chansons présentes dans ce mémoire sont considérées comme complètes par les informateurs qui les ont chantées. Ainsi, nous croyons qu'il n'existe pas de version originale ou plus complète que les autres mais que toutes les versions se côtoient sans s'opposer l'une à l'autre. Cette perspective d'ailleurs fait aujourd'hui consensus parmi les ethnologues qui ont découvert qu'il était vain de rechercher une version originale, mère de toutes les autres, cela n'aboutissant qu'en une série de ramifications où la subjectivité de l'exégète l'emporte sur la vérité historique malheureusement indécidable.

³³ Les fautes de grammaire, d'orthographe ou de syntaxe dans les chansons folkloriques (dans ce cas, mauvaises conjugaisons) ne doivent pas obscurcir le sens du texte : pour ceux qui le chantent comme pour les auditeurs, ce type de déviations grammaticales constitue en fait une norme... et ne saurait être considéré comme un procédé poétique (voir, à ce sujet, l'analyse figurale que nous

Narrativité et poéticité

Comme nous l'évoquions en début de chapitre, un premier constat s'impose après la lecture de ces quatre chansons : elles semblent toutes, d'une manière ou d'une autre, marquées par la narrativité³⁴. Or, ceci pose problème d'un point de vue poétique : récit et poésie sont deux catégories traditionnellement opposées. Cette opposition, selon Dominique Combe, relève du caractère iconique imposé par la structure narrative, c'est-à-dire son « pouvoir de faire naître des images mentales chez le lecteur³⁵ » :

C'est donc parce que le texte littéraire fait intervenir des éléments descriptifs et narratifs qui reposent sur des schèmes anté-prédicatifs, tels que l'idée de chronologie et de causalité linéaire, par exemple, qu'est « donné à voir en imagination » le monde de l'œuvre.³⁶

Cette capacité de faire apparaître des images mentales établit un lien évident entre l'iconicité et la fonction référentielle. En effet, suivant Combe, cette forme de *mimèsis* qu'est l'iconicité n'est « possible que si le langage réfère, directement ou indirectement, à la réalité extra-linguistique³⁷ ». Ceci entre ainsi en conflit avec la notion de poéticité, puisque le langage poétique, dans la perspective de totalisation du sens que nous adoptons ici, est par essence non référentiel. Autrement dit, ce qui est essentiellement poétique posséderait en contrepartie un pouvoir iconique presque nul et serait par conséquent, peu narratif.

Toujours selon Dominique Combe, « la narrativité pourrait s'analyser selon une échelle graduée dynamique, du *narratif* au *récit*, selon le degré de réalisation de l'image-temps,

proposons un peu plus loin à propos de cette chanson, voir la section intitulé « analyse figurale »). Mentionnons toutefois que du point de vue du lecteur moderne, il est possible d'y goûter une valeur poétique à condition de faire fi de ces considérations contextuelles.

³⁴ Cette constatation n'est d'ailleurs pas le fruit d'un hasard lié à notre corpus, mais bien une constante dans la chanson folklorique. En fait, une connaissance minimale de la chanson folklorique révèle qu'il est presque évident de dire que celles-ci, bien souvent, « racontent quelque chose ».

³⁵ Dominique Combe, « Poésie, fiction, iconicité », *Poétique*, no 61, 1985, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁷ *Ibid.*, p. 45.

c'est-à-dire de la conscience temporelle.³⁸ » Il y a donc une distinction fondamentale entre ce qu'il appelle le « narratif » et le récit. Cette différence repose sur les notions de mode (qui correspond à la *situation d'énonciation* d'un texte) et de forme (*structure formelle* reproduite au sein d'un genre, ex. le sonnet en poésie). Le narratif est donc un mode d'énonciation, c'est-à-dire qu'il renvoie à l'acte de raconter, alors que le récit est un agencement structurel (une forme) de la narrativité. Ainsi, Combe affirme : « S'il est possible d' "éviter le récit", il reste donc le narratif dans la poésie.³⁹ » C'est pourquoi, il importe de savoir, en premier lieu, si les chansons présentées plus haut relèvent de la forme « récit »... et si non, à quel point elles sont marquées par le mode narratif et l'iconicité.

Il est difficile de repérer les marques du récit dans la chanson « Genticorum ». Suivant la description qu'en offre Tzvetan Todorov dans son ouvrage *Les genres du discours*, il doit en effet être possible d'identifier en tout récit deux principes fondamentaux : d'une part la succession, qui est « l'enchaînement chronologique et parfois causal d'unités discontinues⁴⁰ », et d'autre part la « transformation », qui équivaut à la présence d'éléments pivots venant modifier cette succession⁴¹. S'ajoutent à ces deux principes un mode d'énonciation avec lequel le récit s'amalgame très souvent sans toutefois en être un élément constitutif : il s'agit de la description. Ce qui distingue ce mode discursif de la succession et de la transformation est la temporalité : la description se situe dans un temps continu, « alors que les changements, propres au récit, découpent le temps en unités discontinues⁴² ».

Ainsi, nous pouvons observer que les couplets de « Genticorum » commencent par une description qui va du premier au quatrième vers : nous ne pouvons encore savoir si nous sommes en présence d'un récit. En fait, la première rupture temporelle ne survient qu'au cinquième vers, où du passé composé et du présent qui désignent une action continue ou un

³⁸ Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*)? », *Degrés*, no 111, 2002, p. b14.

³⁹ *Ibid.*, p. b11

⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 64

⁴¹ *Ibid.*, p. 66

⁴² *Ibid.*, p. 64

état⁴³, l'on passe au présent qui désigne alors une action ponctuelle : « Qu'apportes-tu dans ton jupon? ». Toutefois, si les actions qui suivent s'inscrivent dans une forme de succession temporelle, il est difficile d'y relever des événements pivots agissant à la manière de transformations narratives. Certes quelque chose « survient » : « En s'asseyant il fit un bond / Qui fit trembler mer et poissons », mais la nature de cette transformation demeure floue : ce qui déclenche cet état de choses est inconnu et n'arrive pas à s'inscrire dans une logique référentielle. Ceci nous amène à relever une autre composante importante pour la formation d'un récit, que Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino appellent la « tension⁴⁴ ». Autrement dit : « Une action unique ne suffit pas pour construire un récit [...] »⁴⁵. Cette tension s'articule sur un plan syntagmatique par la présence de certaines transformations clefs. Se rapportant à l'analyse de Vladimir Propp sur les contes traditionnels russes, Todorov relève pour le conte *Les oies-cyghes* « cinq éléments obligatoires » se rapportant à ces transformations qui constituent le récit :

1. La situation d'équilibre du début. 2. La dégradation de la situation par l'enlèvement du garçon. 3. L'état de déséquilibre constaté par la petite fille. 4. La recherche et la découverte du garçon. 5. Le rétablissement de l'équilibre initial, la réintégration de la maison paternelle.⁴⁶

Il ajoute à cet effet « que ce cycle participe de la définition même du récit : on ne peut imaginer un récit qui n'en contienne au moins une partie⁴⁷ ». Ainsi, si l'on rapporte ce cycle aux couplets de la chanson « Genticorum », peut-on, par exemple, parler de déséquilibre

⁴³ En fait, cette succession du passé composé au présent de l'indicatif peut poser problème dans la mesure où il s'agit d'une inconséquence temporelle : une action achevée, désignée par le passé composé est aussitôt suivie par cette même action, mais cette fois inscrite dans le présent, et ce, de manière continue. Autrement dit, on ne peut affirmer successivement, d'un point de vue logique : « Mon père m'a fait bâtir maison » et « Sont trois charpentiers qui la font ». À notre avis, cette inconséquence peut s'expliquer par l'importance des formes fixes dans la chanson folklorique : un nombre remarquable de chansons commencent en effet par le vers « Mon père m'a fait bâtir maison ». La convention, affaiblissant la valeur temporelle et référentielle au profit d'une désignation plus globale, nous incite à lire dans ces quatre premiers vers un même événement présenté sur le mode descriptif (à ce sujet la voir note 250 sur la notion de formule dans la chanson folklorique).

⁴⁴ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, « Qu'est-ce qu'un récit? Une perspective anthropologique » *The Romanic Review*, Vol. 89, no 1, 1998, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 8

⁴⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 65

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

lorsque tout se met à trembler? À notre avis ce serait faire fausse route puisqu'il ne s'agit pas d'un déséquilibre par rapport à une situation préétablie : celui-ci surgit en quelque sorte de nulle part... il n'y a pas d'enjeu autour du tremblement ou du non-tremblement. Par conséquent, cette supposée transformation prend plutôt l'apparence d'une succession, c'est-à-dire la représentation d'un événement sans importance pour l'économie du récit. C'est pourquoi nous ne pouvons parler ici de récit, puisque les éléments se succèdent sans se rapporter à une nécessité de structure : « Pour qu'on ait le sentiment d'avoir à faire [sic] à un récit, il faut en outre que cet enchaînement d'actions ait une unité, forme un tout [...] »⁴⁸

Cette forme d'unité narrative s'observe cependant dans la chanson « Le prince Eugène ». En effet, l'on peut y relever les éléments principaux qui ponctuent tout récit : Tout d'abord la situation d'équilibre : c'est l'énonciation de la quête du « prince Eugène » : « -Ah, dis-moi, Prince Eugène, qu'as-tu fait dans ta vie? / - J'ai parcouru les villes, pour aller à Paris ». Celle-ci se fait sous la forme d'un dialogue dont le premier interlocuteur demeure inconnu⁴⁹. Néanmoins, l'on suppose alors une forme d'équilibre puisqu'aussitôt est évoquée sa rupture : « Mais quand il fut au large ». L'expression « Mais quand » vient marquer ici la première transformation qui est, suivant la typologie de Todorov, une négation, c'est-à-dire « le passage de A à non-A »⁵⁰. Dans notre cas, le passage se fait de l'état de paix à l'état de guerre personnifié par l'arrivée des ennemis. Il est à noter d'ailleurs que les principaux tournants narratifs sont marqués dans cette chanson de manière très évidente par la formule anaphorique : « Mais quand ». Ainsi, la seconde transformation, elle aussi une négation, est constituée par le passage de la force (représentée par l'« épée claire ») à la faiblesse : « Mais quand vint le quinzième, son épé' clair' cassit. » Finalement, le retour à l'équilibre final, qui prend ici davantage la forme d'un espoir que d'un accomplissement, est porté vers l'objet de la quête : « Mais quand il sera en âge, qu'il prenne vengeance aussi. / Qu'il fass' bâtir chapelle au milieu de Paris! » Ainsi, l'accent n'est pas mis sur la vengeance, mais sur ce qui

⁴⁸ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *loc. cit.*, p. 8.

⁴⁹ Nous pourrions tenter une interprétation en affirmant ici qu'il s'agit en quelque sorte d'un dialogue entre le narrateur et le protagoniste. En effet, aussitôt le dialogue terminé, la distance se prend tant sur le plan narratif (du « je-tu » au « il ») que sur le plan temporel, un peu comme si l'on sortait momentanément le personnage de l'histoire pour lui faire évoquer sa quête... dans laquelle on le replonge aussitôt : « Mais quand il fut au large ».

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 67.

clôt le récit, soit l'accomplissement de la quête par le fils : l'arrivée à Paris symbolisée par l'érection d'une chapelle. Nous pouvons donc affirmer que nous sommes en présence d'un récit typique, ce que Todorov appelle un « récit mythologique », c'est-à-dire une organisation narrative « où se combinent la logique de la succession et les transformations du premier type⁵¹ », ce qu'il considère comme le genre de récit le plus simple.

Pour ce qui est de « J'ai perdu ma femme », il est intéressant de voir comment la chanson travaille la forme « récit ». Elle commence par une transformation typique de cette forme, qu'on pourrait appeler en terme usuel un élément déclencheur : « J'ai perdu ma femme ». Toutefois, celui-ci est aussitôt désamorcé par ce qui suit : « En plantant des choux ». Ainsi, ce qui s'annonçait comme producteur d'une tension narrative se saborde aussitôt. Le même procédé se répète dans les deux vers suivants : « Celui qui la trouve »... « Gagnera cinq sous ». Finalement, la trame narrative est abandonnée au profit d'une digression d'ordre économique qui vient achever le déraillement du récit : « Cinq sous par semaine / Font vingt sous par mois. » « J'ai perdu ma femme » utilise donc, à petite échelle, les procédés du récit pour mieux les détourner de leur fonction structurante.

Cette forme de détournement du récit apparaît aussi dans la chanson « Ah! qui me passera le bois ». En fait, cette narration constitue en quelque sorte un récit négatif. Plutôt que d'y trouver la proposition de base du récit qu'on pourrait résumer par la formule : « Voici ce qui arriva », on y trouve plutôt : « Voici ce qui n'arriva pas. ». En fait, il ne se passera rien de ce qui était annoncé. Le récit demeure toutefois implicite : la jeune fille fait une proposition au garçon, celui-ci la comprend mal et ne prend pas la perche qui lui est tendue, la jeune fille en rit alors. En creux se dessine donc une transformation : celle de l'échec. Le refrain, porté par la voix du « monsieur que voilà là », vient souligner cet échec par la volonté de revenir sur l'événement pour en quelque sorte le corriger : « Belle attendez, belle attendez / J'irai vous reconduire ». Cet échec est de même mis en forme par la temporalité verbale qui est régressive : celle-ci va du futur, au passé. Il semble de la sorte que nous ayons affaire à une forme de récit que nous pourrions qualifier d'inversé : les deux pôles de la narration y sont,

⁵¹ *Ibid.*, p. 65. Dans notre cas, les transformations relevées sont uniquement des négations. Les deux autres transformations du récit mythologique identifiées par Todorov sont la transformation de mode et la transformation d'intention.

mais la transformation demeure absente, sous-entendue, de plus, la temporalité progresse à rebours.

En somme, à l'exception de la chanson « Le prince Eugène », il semble que, malgré la présence d'éléments de narration, le récit n'arrive pas à se déployer pleinement dans les chansons qui sont ici à l'étude. Pour reprendre la terminologie de Dominique Combe, nous n'avons pas affaire à des « récits réalisés⁵² ».

Peut-on parler alors de « récit implicé », c'est-à-dire de cette forme embryonnaire, décrite par Combe, qui correspond à un récit qui ne s'est pas réalisé puisque la marque du temps n'y est pas manifeste, mais qui « présuppos[e] une temporalité virtuelle, implicite⁵³ » ? Il semble en fait que cela ne soit possible que pour une partie de la chanson « Genticorum », soit le refrain. C'est en effet le seul endroit où le temps n'est pas « "expliqué" [...] grâce au mode indicatif⁵⁴ ». S'il y a organisation temporelle, elle demeure implicite. Ainsi, dans le refrain de « Genticorum », la répétition de la préposition « sur » vient sous-entendre une forme de succession dont la nature n'est toutefois pas identifiable. De plus, la présence de l'expression « vive l'amourette » peut supposer minimalement l'existence d'un procès (du non-amour à l'amour) qui n'est cependant pas réalisé de manière explicite.

Ce faible degré de narrativité implique de même une faible iconicité. Le référent du refrain n'est pas la réalité extra-linguistique mais le langage lui-même; il se construit de manière autotélique : « sintori » renvoie à « sintorum », « vargenton » à « virgé, vargé », etc. L'accent y est mis essentiellement sur le matériau de l'énonciation. Ainsi, selon Combe « c'est le poids du langage qui empêche le pouvoir iconique dans le poème⁵⁵ ». En somme, le refrain, tout en conservant les traces minimales du mode narratif, réussit à « éviter le récit⁵⁶ ».

Pour ce qui est des couplets de « Genticorum » de même que des chansons « J'ai perdu ma femme » et « Ah! Qui me passera le bois? », nous ne pouvons semble-t-il parler de « récit

⁵² Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*)? », *loc. cit.*, p. b12.

⁵³ *Ibid.*, p. b12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. b14.

⁵⁵ Dominique Combe, « Poésie, fiction, iconicité », *loc. cit.*, p. 47.

⁵⁶ Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*)? », *loc. cit.*, p. b13.

impliqué ». En effet, le temps y demeure explicite, on y retrouve de même des marques du récit, renvoyant à son caractère iconique : « figures ou personnages, actions, transformations, etc.⁵⁷ ». Toutefois, ces marques sont éparées, inscrites, comme nous l'avons vu, dans une temporalité parfois incohérente parfois absente. De même, la logique narrative est souvent abandonnée au profit de digressions où vient s'échouer le récit (comme c'est le cas dans la finale de « Genticorum » et de « J'ai perdu ma femme »). Ainsi, il semble que ces chansons soient à mi-chemin entre « récit impliqué » et « récit réalisé » constituant de ce fait ce que nous pourrions nommer un « récit déformé⁵⁸ », c'est-à-dire, un récit où la forme se fait sentir, mais en filigrane, de manière incertaine, parcellaire ou claudicante.

En somme, ces quatre premières chansons folkloriques que nous soumettons à l'étude ne racontent pas toutes une histoire. Certaines semblent plutôt jouer sur l'illusion du récit, détournant ses mécanismes au profit de jeux narratifs ou sémantiques. Ces considérations formelles nous amènent par conséquent à relativiser la valeur narrative de ces chansons, nous permettant de la sorte d'éclairer notre analyse poétique à la lumière de leur nature discursive.

Analyse figurale

Puisque narration et poéticité ne s'opposent pas dans ces chansons, il importe alors d'y rechercher les marques qui constituent cette poéticité potentielle. À cet effet, nous croyons, avec Jean Cohen, que la poésie fonctionne comme un « anti-code », c'est-à-dire ce que « la grammaire générative-transformationnelle a appelé "agrammaticalité"⁵⁹ », et ce que les formalistes ont nommé « écart » ou « déviance ». Dans cette perspective, la poéticité repose en partie sur « l'absence de négation complémentaire⁶⁰ », autrement dit, sur l'impossibilité ou la difficulté d'actualiser mentalement un opposé (une négation) grammatical à une formule déviante. Un énoncé n'ayant plus d'opposé grammatical devient par conséquent « totalisant » en cela qu'il est libéré de sa fonction linguistique qui est normalement restrictive (i.e. qui consiste à désigner des choses dans le monde). Cette totalisation est créée sur l'axe paradigmatique par des déviations qui prennent la forme de figures alors que sur l'axe

⁵⁷ *Ibid.*, p. b12.

⁵⁸ Cette dénomination est de nous.

⁵⁹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité. op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

syntagmatique, elle s'érige en réseau sémantique pour créer une forme de synonymie du sens induit par la totalisation, ce que Cohen appelle une « isopathie ».

Ce sens est à rapprocher de la perception phénoménologique : « [La poésie] dynamise les choses et les qualités des choses, qui ne sont plus objets là-bas, enfermés dans le cercle du non-moi, mais en franchissent la frontière pour pénétrer jusqu'à moi et devenir comme autant d'états d'âme.⁶¹ » C'est là la particularité de l'approche que nous adoptons ici par rapport aux autres approches poétiques dites structuralistes. Autrement dit : « C'est au niveau sémantique que [...] se trouve l'essence de la poéticité.⁶² » Ainsi, nous nous appuyons sur cette prémisse proposée par Jean Cohen : si la poésie crée un effet, c'est parce qu'elle a un sens. De la sorte, les comparaisons canoniques entre la poésie et la musique doivent être détournées du côté sémantique : « le sens poétique agit sur le récepteur à la manière de la musique⁶³ ». La poésie induit une « forme du sens »⁶⁴ particulière, elle fait « chanter le sens »⁶⁵.

C'est ce chant du sens que nous souhaitons mettre en lumière dans les quatre chansons folkloriques que nous soumettons ici à une première analyse poétique.

D'un point de vue poétique, il est possible de repérer, dans les chansons qui nous intéressent, les figures qui constituent les premiers indices de la poéticité sur le plan paradigmatique. Jean Cohen, dans *Théorie de la poéticité*, en a identifié six, dont cinq concernent le signifié, soit l'impertinence, l'inconséquence, l'inversion, la redondance et les déictiques non-référentiels, et une le signifiant, soit les figures phoniques. Ainsi, nous appuyant sur cette notion de figures, on peut tout d'abord constater que ces chansons ne contiennent ni impertinence, qui est une épithète ou un attribut n'ayant pas de lien logico-sémantique avec le nom auquel il se rattache, ni inconséquence, qui est « l'absence apparente

⁶¹ *Ibid.*, p. 136.

⁶² Jean Cohen, « Poésie et redondance », *Poétique*, no 28, 1976, p. 415.

⁶³ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 135.

de tout lien logico-sémantique entre termes ou syntagmes coordonnés », ni inversion, qui apparaît lorsqu'une épithète n'occupe pas la place qui lui est normalement assignée. En fait, ces figures ne se retrouvent pas au sens strict dans ces chansons. Toutefois, il est possible d'y repérer des effets d'inconséquence qui ne se situent pas au seul niveau de la figure mais à l'échelle du texte. Par exemple, dans « J'ai perdu ma femme », l'inconséquence semble généralisée à toute la chanson. Celle-ci se construit comme l'accumulation d'éléments disparates : de la femme aux choux au cinq sous, un jeu s'opère sur l'inconséquence fonctionnant à la manière d'associations libres. De même, l'on peut observer dans « Le prince Eugène » une inversion qui s'élabore au niveau de la phrase : « [...] son épé' claire il prit. » Cette inversion ne possède toutefois pas la valeur totalisante propre à la figure. En effet, la négation complémentaire s'effectue aisément sans créer une autre formule déviante : « son épé' il laissa » (négation lexicale) ou « son épé' il ne prit pas » (négation grammaticale) demeurent tout à fait acceptables sur le plan grammatical. À l'inverse, l'inconséquence relevée plus haut, malgré la négation possible – « j'ai perdu ma femme en ne plantant pas des choux » –, conserve du moins faiblement sa valeur déviante : l'expression demeure illogique et tend, de ce fait, à affaiblir la fonction référentielle du mot « choux » au profit d'une signification plus totalisante.

Outre cela, il est possible de repérer dans ces chansons folkloriques la présence de déictiques non-référentiels dont la figuralité repose sur l'illusion d'un connu qui est réduit à l'inconnu. Au début du « prince Eugène », il est chanté : « J'ai parcouru les villes ». Cette désignation de l'article défini « les » est faussement référentielle. En effet, celui-ci renvoie à des éléments liés au contexte d'énonciation qui sont inconnus du lecteur. Autrement dit, les villes supposées connues sont en fait inconnues. Cohen nomme cela « l'effet d'illimitation⁶⁶ ». Celui-ci « n'est pas produit par l'article défini lui-même, mais par son usage indu. [...] L'article ne produit son effet qu'en l'absence de toute référence contextuelle⁶⁷ ». De même, l'emploi du mot « ici », que l'on retrouve à trois reprises dans la chanson, ne semble désigner aucun lieu précis. En fait, la narration nous laisse comprendre que le tout se passe sur l'eau (« quand il fut au large »), mais on ne sait rien de plus (Est-ce

⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 99-100.

sur un bateau? Est-ce que les vingt hommes sont sur le même bateau que le prince Eugène? etc.). Ainsi, le « ici » peut difficilement être rattaché à un espace précis et constitue de ce fait un déictique non-référentiel. Cela peut s'expliquer, entre autres, par son emploi abusif, forcé parfois par la rime. Par exemple, dans le vers : « Nous cherchons à nous battre. Il nous faut battre ici », la seconde partie du vers est entièrement superflue d'un point de vue narratif : elle répète à la fois la première partie du vers et la rime du vers précédent (ici). Cette redondance imposée vraisemblablement par la contrainte de la versification contribue néanmoins à créer un effet de totalisation, la répétition rendant caduque l'information au profit d'une indétermination spatiale : « au large », le vaste monde, l'illimité.

La chanson « Ah! qui me passera le bois » est aussi fortement marquée par la figure du déictique non-référentiel. On y retrouve plusieurs renvois à la situation d'énonciation qui demeurent imprécis. L'accent est d'ailleurs particulièrement mis sur la référence extra-textuelle : « C'est ce monsieur que voilà là » est une véritable accumulation de déictiques dont la surenchère ne contribue qu'à rendre plus évident l'écart entre ce qui est supposé être connu et qui en fait ne l'est pas du tout. Ceci crée un effet de proximité, comme si tout à coup le personnage en question apparaissait vraiment, sortant de la narration pour s'incarner dans le monde. La chanson apostrophe même l'auditeur en le forçant à se représenter ledit personnage – « N'a-t-il pas bonne mine, là? » – induisant de ce fait une forme de connivence entre le « je » de la narration et celui qui écoute ou lit la chanson. Ainsi, le personnage du prétendant (« ce monsieur que voilà là ») n'est plus pris dans le jeu de différenciation de la narration (il n'est pas décrit, et ainsi, restreint d'un point de vue référentiel), mais seulement situé dans un lieu qui est en fait un espace total puisqu'il est nulle part et partout à la fois : le galant devient l'idée même du galant, le galant « par excellence ». D'un autre côté, la présence de l'adverbe de lieu « là » qui termine plusieurs vers ne semble pas posséder de valeur figurale. Au contraire, à notre avis il doit plutôt être rattaché à une forme d'ajout purement fonctionnel⁶⁸ qui a pour effet de terminer la phrase musicale sur une note conclusive tout en maintenant une rime fictive.

⁶⁸ On observe en effet ce phénomène dans plusieurs chansons en laisse d'assonance ou de rime en « a » : un « là » est ajouté en fin de vers qui double une information déjà donnée. Un vers comme « tu n'y seras pas là » chanté dans « Le mari avocat » est un phénomène assez fréquent. (Conrad Laforte,

Finalement, s'il est difficile de repérer dans la chanson « Genticorum » des déictiques non-référentiels, l'on peut toutefois noter l'absence, à quelques endroits, d'articles ou de déictiques là où la norme grammaticale l'exige. Ceci a pour effet, comme dans le cas du déictique non-référentiel, de « frapp[er] [le vers] d'incapacité référentielle⁶⁹ ». Nous pouvons donc observer cette figure dans le premier vers de la chanson devant « maison » ainsi que dans le neuvième vers devant « mer » et « poissons ». L'absence de déictique ou même d'article, dont la fonction grammaticale est aussi référentielle⁷⁰, contribue dans ces cas à la généralisation de l'expression. En effet, « bâtir maison » ne semble plus une action concrète dans le monde, un prédicat lié à un argument, mais une forme de prédicat composé n'étant lié à aucun référent précis : on ne bâtit pas une maison, ni cette maison, mais l'on « bâtit maison ». Le nom maison perd ainsi de sa valeur référentielle⁷¹ au profit de sa valeur prédicative en fusionnant avec le verbe, connotant de ce fait l'idée générale de s'installer, d'habiter. L'expression prend alors une valeur poétique puisque, suivant les mots de Cohen, il y a « totalisation de la prédication⁷² », ce qui constitue « le trait structural de la différence poésie/prose⁷³ ». De même, l'emploi des mots « mer » et « poissons » sans article ni déictique contribue à effacer les traces de la référence. Il ne s'agit plus d'une mer en particulier ou de certains poissons, mais potentiellement de toutes les mers (d'ailleurs le mot aurait pu être écrit au pluriel puisqu'il s'agit d'une transcription de l'oral, et qu'en l'absence d'article, il n'est pas possible d'entendre la marque du nombre), de tous les poissons. Autrement dit : « le prédicat est [...] assigné à la totalité sans restriction de la classe considérée⁷⁴ », ce qui a encore une fois pour effet de donner une valeur totalisante aux termes ainsi présentés.

Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale, Éditions Nuit blanche, Québec, 1997, p. 275).

⁶⁹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 98.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁷¹ Cohen affirme au sujet du nom commun : « [...] s'il peut être à la fois sujet et prédicat, c'est parce qu'il n'est pas un terme simple, mais constitue en fait une proposition elliptique. Ainsi un terme tel que *l'anthropologue* s'analyse en *le x tel que x est anthropologue*. Il contient donc à la fois un sujet et un prédicat et c'est pourquoi il est seul à posséder à la fois compréhension et extension. » (*Ibid.*, p. 63). Dans notre cas, le terme « maison », le sujet semble avoir perdu de son importance au profit de la prédication, puisque la désignation du sujet (le, la, ma, une) est escamotée.

⁷² *Ibid.*, p. 98.

⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

Finalement, le référent des termes « mer », « poissons » et « cailloux », par le biais de l'énumération, acquiert une valeur totalisante : cette accumulation d'éléments ne semble plus désigner des objets précis du monde, mais plutôt des parties d'un référent qui serait lui plus global : le monde en son entier... désignant ainsi des éléments capables d'évoquer son étendue. En somme, l'énumération sous-entend que « tout tremble » : la prédication s'étend à l'ensemble du monde, devient totalisante.

Au surplus, il est possible d'y identifier un dernier déictique dont la valeur apparaît ici comme non-référentielle. Il s'agit du chiffre trois qui détermine successivement dans la chanson « pignons », « charpentier » et « pigeons ». À notre avis, on ne saurait lui reconnaître de valeur référentielle, le nombre étant ici illusoirement précis. Le chiffre trois semble plutôt posséder une valeur symbolique. Dans la chanson folklorique québécoise, il est très courant de rencontrer ce nombre. Lorsqu'il est accolé à des personnages, il désigne de manière presque invariable leur caractère essentiel (« trois beaux capitaines », « trois jolies demoiselles », « trois beaux canards », etc.), lorsqu'il est associé à une action, il représente l'achèvement, la finalité (« À la troisième plonge », « Trois fois passera », etc.). Trois est donc le nombre par excellence de l'absence d'opposition, la représentation du tout plutôt que des parties, l'achèvement plutôt que l'incomplétude⁷⁵.

Ce sont la figure phonique et la redondance qui semblent toutefois les figures les plus importantes dans ces chansons. Bien entendu, la figure phonique la plus attendue lorsqu'il s'agit de chansons en laisse est la rime. Celle-ci en fait est la marque même de la laisse, dont la formule, héritée du Moyen-Âge, désigne tout simplement une série de « vers monorimes ou monoassonancés⁷⁶ ». C'est pourquoi il peut paraître incongru de ne la retrouver ici que dans deux chansons sur quatre. Toutefois, cela peut s'expliquer par le fait que ces chansons sont, selon l'hypothèse de Conrad Laforte, des formes dégénérées des chansons de geste

⁷⁵ Le Dictionnaire des symboles relève ainsi le caractère particulier de ce nombre : « Trois est universellement un nombre fondamental [...] Il synthétise la tri-unité de l'être vivant ou il résulte de la conjonction de 1 et 2, produit en ce cas de l'Union du Ciel et de la Terre. » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », Paris, 1982, p. 972). Nous ne saurions ici évidemment épuiser toute la puissance symbolique de ce nombre, nous souhaitons simplement, pour les besoins de notre analyse en relever le caractère primordial et totalisant.

⁷⁶ Conrad Laforte, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, op. cit., p. 9.

médiévales : « Parler laisse, c'est évoquer la versification de la chanson de geste, cette grande sœur de la chanson populaire en laisse. Mais nous ne croyons pas que les deux puissent être confondues [...] »⁷⁷ » En effet, selon l'ethnomusicologue de l'Université Laval, les traces de la laisse ont été en quelque sorte brouillées par les mémoires : ainsi, la plupart des folkloristes qui ont étudié la chanson folklorique avant Conrad Laforte ont vu dans ces chansons une étonnante alternance entre vers blancs et vers rimés⁷⁸. En fait, ces chansons se sont modifiées par l'ajout de refrains qui souvent séparent les vers de la laisse en deux ou trois sections. Laforte à cet effet rapporte le cas d'une version de la chanson « Trois Cavaliers fort bien montés » chantée par Gérard Touchette à Saint-Théodore d'Acton en 1959 :

« M'en revenant *vive ma moutonne*
d'chez l'boulangier *toque mon bélier*
Dans mon chemin j'ai rencontré
Pinte ou chopine,
Demiard ou roquille,
Racotillez-vous!
Oh! J'en tire la couvarte, varte
J'en tire la couvarte aux pieds. [etc.]⁷⁹ »

Peut alors parler de rime? À notre avis non. Il est certes possible d'en retrouver la trace en mettant sur papier le texte, cependant, la chanson folklorique est un art oral et à l'oreille, la rime ne se fait pas sentir⁸⁰... à tel point que les plus importants chercheurs en chanson folklorique avant Laforte ne l'avaient pas repérée. Il arrive de même que différentes chansons en laisse soient amalgamées pour les besoins de la narration, comme dans le cas de « J'ai perdu ma femme », ce qui achève de rendre la rime difficilement perceptible. Il n'en demeure pas moins qu'il est étonnant que la tradition orale ait partiellement abandonné la rime puisque que celle-ci est souvent considérée comme un élément essentiel dans le processus mnémonique de transmission. Pourtant le phénomène de dissolution de la rime n'est pas rare dans les chansons folkloriques en laisse. Il semble donc que ce procédé poétique ne soit pas aussi important qu'il puisse paraître pour l'esthétique de la chanson folklorique puisque

⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 13. Le refrain est en italique afin de faire ressortir la laisse.

⁸⁰ Voir, à ce sujet, notre analyse de la chanson « J'ai pris une femme », pp. 88 à 94.

même dans une forme où il était à l'origine la contrainte dominante, il est laissé pour contre au profit d'un refrain, d'un tour de musique ou de la narration.

Il est par conséquent difficile d'associer ici la rime à une figure phonique qui aurait pour effet de totaliser le sens en donnant l'illusion, comme l'écrit Cohen, que « l'identité phonique répond à une identité sémantique⁸¹ ». Elle semble davantage correspondre à une forme de convention. Ainsi la chanson « le Prince Eugène », pour respecter la rime, a recours à toutes sortes de contorsions (élision des finales : « fleur de ly' » ou subversions des désinences verbales : « cassit ») et va jusqu'à aligner deux fois de suite le mot *ici* en finale de vers, pour un total de trois dans toute la chanson. De plus, on y retrouve en rime deux fois les mots *ennemis* et *Paris*. On ne saurait de la sorte parler de rapprochement sémantique puisque les mots sont soit exactement les mêmes soit déformés de manière flagrante ! De même, dans la chanson « Genticorum », on remarque que la rime n'est pas respectée dans ce qui constitue la plus importante partie de la composition, soit le refrain. Finalement, dans « Ah! qui me portera le bois »⁸² et « J'ai perdu ma femme » les traces de la rime sont si faibles qu'il nous paraît même excessif de parler de chanson en laisse. Leur catégorisation ne semble due qu'à l'existence de versions différentes qui, elles, se conforment à la laisse.

Hormis la rime, il est toutefois possible d'observer dans ce groupe de chansons divers jeux phoniques et formes de redondance. Ainsi, dans « Ah! qui me passera le bois », on peut relever une euphonie en *a* dès le premier vers de la chanson. De même, les répétitions et redondances y sont légions. Par exemple, la répétition des marques démonstratives dans le vers « C'est ce monsieur que voilà là » ajoute en valeur d'intensité, tendant à rendre la désignation totalisante. Cohen relève à cet effet l'importance que revêt, sur un plan syntagmatique, la répétition (de mots, de phrases, de structures) dans l'effet poétique. Contrairement à la langue courante où la répétition est généralement proscrite, entre autres pour des raisons d'économie et de transmission d'informations, dans la langue poétique, au contraire, elle est un des principaux vecteurs de signification. C'est que si la répétition ne transforme pas le sens conceptuel (noétique) des unités répétées – par exemple, dans le vers

⁸¹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 114

⁸² La rime est dans le cas de cette chanson en « e », la rime de la sorte quasi absente pour l'oreille : « petite », « mine », « reconduire », « rire », « prise ».

de Verlaine « Ô triste, triste était mon âme », le mot « triste » conserve toujours le même sens conceptuel, quand bien même il serait répété cent fois – elle le modifie sur un autre plan, celui de l'intensité. En effet, comme le note Cohen : « [...] s'il est absurde d'introduire une différence de degré dans le contenu noétique d'un terme, qui n'est pas une grandeur quantifiable, il ne l'est plus dès lors qu'il s'agit de cette variable phénoménologique que nous avons appelé "intensité"⁸³. » Ainsi, la répétition transforme la signification sur le plan de l'intensité, ce qui correspond à ce que Cohen appelle le sens « pathétique ». Autrement dit, il s'agit de la valeur affective des mots⁸⁴ induite par la totalisation du sens.

La chanson folklorique est particulièrement friande de ce type de procédé poétique. D'ailleurs, nous le disions plus haut, une des causes de l'abandon de la laisse, selon Laforte, est l'ajout de refrains, qui sont par nature répétitifs. Ainsi, la chanson « Ah! qui me passera le bois » ne fait pas exception à cette forme de transformation. Le refrain s'y construit même autour d'une répétition interne : « Belle attendez, belle attendez ». Celle-ci contribue d'ailleurs à renforcer l'impression de ralentissement qui s'en dégage, un peu comme si le protagoniste voulait par l'expression effacer le temps passé, abolir la marche de l'histoire pour revenir à cet instant fatalement échappé : « A fallu plumer la perdrix du temps qu'elle était prise ». Cela nous renvoie à la différence de nature qui oppose temporalité et poésie : « [...] le temps est la source essentielle de la prosaïté du monde. En lui l'âme déchant et le monde se désenchante. Il faudrait, à la poésie vécue, “ la profonde, profonde éternité ” (Nietzsche), “ le temps qui ne passe pas. ”⁸⁵ » Intemporalité de l'amour à jamais déçu, recherche d'un moment pour toujours enfui, voilà un peu ce que met en scène, par le biais de la répétition, cette chanson.

Pour ce qui est de la chanson « Le prince Eugène », on y retrouve peu de jeux phoniques à l'exception de la rime et de la césure inverse (rime féminine en milieu de vers et rime masculine en fin de vers ou vice-versa) qui elle, est caractéristique de la chanson en laisse⁸⁶. Toutefois, les répétitions et redondances y sont aussi abondantes. Ainsi, comme nous

⁸³ Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 416.

⁸⁴ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁵ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 279.

⁸⁶ Conrad Laforte, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, *op. cit.*, p. 24.

l'avons relevé lorsqu'il était question de la structure narrative de cette chanson, on y trouve la formule anaphorique « Mais quand » qui apparaît à trois reprises en début de vers. Toutefois, tout en étant une figure, cette construction nous paraît être une sorte de béquille narrative commode pour la transmission orale : la même tournure de phrase est, en effet, réutilisée pour marquer les principaux pivots narratifs du récit⁸⁷, aidant ainsi à leur mémorisation. De même, l'expression « Allez dire à » en tête de deux vers d'affilée correspond à une répétition de la structure narrative : celle du messenger envoyé à la mère puis à la femme. L'expression épiphorique « ses plus grands ennemis » ne semble pas non plus répondre d'abord à une nécessité poétique. Il nous apparaît plutôt qu'elle reconduit une sorte de réflexe de versification typique de l'oralité. En effet, l'expression « ses plus grands ennemis » est bien commode sur un plan mnémonique⁸⁸ puisqu'elle contient les six syllabes nécessaires à la moitié d'un alexandrin et la rime de la laisse en « i ». Ainsi, la chanson n'hésite pas à la reprendre telle quelle afin de combler en quelque sorte un espace nécessaire sur le plan syllabique, et ce, même si sa valeur est nulle sur le plan narratif puisqu'elle redouble une information déjà connue. D'ailleurs, comme nous le remarquons précédemment, ce phénomène est courant dans le cas de la rime en chanson folklorique.

En somme, l'accumulation des répétitions dans la chanson « Le prince Eugène » ne semble pas répondre d'abord à une nécessité poétique. À notre avis, il ne faut pas pour autant conclure qu'il ne s'agit pas de figures. On ne saurait en effet leur nier un certain caractère totalisant : la répétition qui englobe tout le texte, se rapprochant parfois de la litanie, crée un effet de circularité qui est à rapprocher de la notion de totalisation.

Finalement, le court refrain qui scinde en deux le deuxième vers des couplets du « prince Eugène » semble moins évocateur sur le plan poétique. Suivant la typologie de Conrad Laforte, il peut être lu comme un refrain qui « renforce le sens de la chanson⁸⁹ » : il est tendu

⁸⁷ Voir ce que nous avons dit précédemment à ce sujet, p. 19.

⁸⁸ Milman Parry et Albert Bates Lord dans leurs travaux sur les récits homériques et les chansons folkloriques d'Europe de l'Est ont déjà montré l'importance mnémonique de la formule langagière, typique selon eux de la poésie orale et qui permet au chanteur de penser non plus seulement en terme de mots mais à partir de groupes de mots. (Albert Bates Lord, Mary Louise Lord, *The singer resumes the tale*, Cornell University Press, Ithaca, 1995, p. 11).

⁸⁹ Conrad Laforte, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, op. cit., p. 119.

vers l'aboutissement victorieux de celle-ci, comme un encouragement patriotique pour la couronne de France à laquelle est attaché le prince Eugène. « Le jour » y est rapproché du symbole de la monarchie française : « la fleur de ly' », qui renvoie elle-même à la ville de Paris, où se trouve la cour royale.

À l'inverse, nous trouvons dans la chanson « J'ai perdu ma femme » un type de refrain qui est sans rapport direct avec la narration, que Laforte catégorise comme étant « indépendant de celui du scénario⁹⁰ ». Ainsi chaque début de quatrain est interrompu par « versez dans mon verre » relayant de la sorte non pas le scénario décrit dans la chanson mais plutôt le contexte d'énonciation. Ce type de chanson que l'on pourrait nommer « chanson à boire » se constitue à partir d'un double point de vue d'énonciation : celui de l'histoire et celui de l'auditoire. Les formules répétitives qu'elles contiennent et qui sont adressées à cet auditoire ne sauraient par conséquent être rattachées à la figure poétique de la redondance qui a pour effet de modifier l'intensité du langage. La répétition y est plutôt un outil communicationnel qui permet d'inclure l'auditoire dans l'événement chansonnier⁹¹. Cette forme de répétition n'est d'ailleurs pas seulement le cas des chansons à boire mais de presque toutes les chansons folkloriques. Ainsi, il est important de souligner que la fonction performative constitue un enjeu de premier ordre dans l'économie textuelle et musicale de notre objet d'étude. Nous reviendrons d'ailleurs plus en détail sur cet aspect de la chanson folklorique au chapitre III.

Néanmoins, la chanson « J'ai perdu ma femme » ne se réduit pas à cet aspect performatif. On peut en relever aussi le caractère ludique qui se traduit par l'emploi d'allitérations jouant sur des consonnes continues comme [f], [v], [s], [ʃ] et sur le son [u] (*choux, trouve, sous*). La chanson ne semble qu'un prétexte à ces jeux sur les sonorités et sur l'absurdité du scénario présenté. La dimension phonique des mots fait quelque peu concurrence à leur valeur sémantique, s'approchant de la sorte, quoique faiblement, des types de jeux phoniques que l'on peut observer dans la chanson « Genticorum ».

⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁹¹ Voir, à ce sujet, notre analyse de la chanson « La malade au lit trois mois », au chapitre III dans la section intitulée « performance ».

Cette dernière mérite en effet une attention toute particulière. Hormis ses couplets qui, à l'exception de la rime, ne présentent aucun jeu phonique ni forme de redondance, la chanson « Genticorum », par la forme de son refrain, semble particulièrement intéressante. D'ailleurs, la longueur de ce dernier nous incite à le considérer comme un élément central quant à l'éventuelle poéticité de cette chanson. Il est ainsi possible d'y observer nombre d'allitérations, d'euphonies, de redondances, d'anaphores. L'on peut toutefois noter que le refrain peut paraître, à prime abord, référentiel puisque l'on y retrouve nombre de marqueurs spatiaux qui supposent l'existence bien déterminée de référents : « sur le sintori / sur le culorum [etc.] ». En fait, jouant sur l'euphonie latine, ces mots ne désignent rien de précis ni en français ni en latin. Suivant la typologie de Laforte, il s'agit bien d'un refrain onomatopéique, ou autrement dit, d'une forme de turlute. Jacques Julien offre une explication éclairante de ce type de jeu vocal s'épanouissant en bordure du langage :

Puisqu'il faut suggérer sans dire, les onomatopées se sont offertes tout naturellement, isolément ou en grappes, pour guider la recherche du sens. Sauf quand il s'agit de la pure turlute, adaptation vocale mimétique de l'instrumental, l'onomatopée n'agit pas seule. Elle s'insère dans des chaînes composites formées de débris lexicaux et de sonorités iconiques apparemment dénuées de sens.⁹²

Il semble bien que ce soit à ce genre de débris lexicaux que nous ayons affaire ici. Ainsi, l'impossibilité d'identifier la plupart des termes en présence fait, en quelque sorte, déborder le signifiant sur le signifié, c'est-à-dire que ce dernier ne correspond plus alors qu'à son image sonore. Le sens se crée donc par un rapprochement du signifiant et du signifié qui « annule ou affaiblit l'altérité radicale qu'implique l'arbitraire du rapport entre face signifiante et face signifiée⁹³ ». De la sorte, grâce à certaines ressemblances sonores, il est possible d'associer ces ensembles phoniques à des bruits du monde réel ou à des mots connus de la langue. Par exemple, « miron flon flon » peut évoquer le ronflement ou « genticorum » rappeler les mots « gentil cœur » ou « gentil corps » (« sur le culorum » peut paraître, quant à lui, plus clair...). De même, les terminaisons aux sonorités latines peuvent renvoyer de manière caricaturale à l'univers clérical, (puisqu'au moment de la collecte de cette chanson par Ernest Gagnon, le latin est présent presque uniquement dans les églises ou les collèges à

⁹² Jacques Julien, *La turlute amoureuse (érotisme et chanson traditionnelle)*, Triptyque, Montréal, 1990, p. 43.

⁹³ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 119-120.

vocation religieuse). Il nous semble toutefois que cette interprétation demeure incomplète. On ne saurait en effet réduire ces expressions à des imitations sonores ou des allusions sexuelles ou ecclésiastiques : la forme ambivalente de ces termes nous paraît trop importante pour la mettre de côté si rapidement. De fait, il semble que ceux-ci perdraient leurs dimensions évocatrices, fonctionnant un peu à la manière d'une formule magique, s'ils étaient remplacés par leurs supposés équivalents linguistiques. Cela peut s'expliquer en partie d'un point de vue structural : puisque ces simili-mots n'ont pas d'opposés grammaticaux ou lexicaux, ils constituent une forme de déviation qui peut être caractéristique du langage poétique. On ne peut en effet opposer « sur le sintori » à « sur le sintorum », du moins du point de vue de la langue, puisque ni l'un ni l'autre ne possède de référent précis. Au contraire, suivant la manière dont ils se succèdent dans la chanson, ils semblent plutôt former un ensemble de variantes qui s'additionnent, à la manière des cas de déclinaison latine : « Virgé, vargé, vargenton ». Ainsi, puisque ces sons prennent valeur de mots, – on les voit d'ailleurs insérés dans une structure syntaxique conventionnelle : « Sur le sintori / Sur le culorum / Sur le sintorum » ou « Vive l'amourette en vargenton » – il semble que nous n'ayons pas seulement ici affaire à des figures phoniques. En effet, par des jeux de ressemblances et de répétition, ceux-ci établissent entre eux des rapports de signifiante qui relèvent de la figure sémantique de la redondance : du point de vue du langage usuel, répéter deux fois le même mot (ici que l'on pourrait dire « décliné » différemment) revient encore une fois à enfreindre la « "loi d'informativité" qui proscriit les tautologies, truismes ou pléonasmes [...] ⁹⁴ », ce qui correspond à un écart potentiellement poétique.

En conclusion de cette première analyse, il apparaît que la chanson « Genticorum » est figuralement supérieure aux trois autres que nous avons analysées. Ceci semble lié au fait que son refrain possède une forme particulière et occupe un espace beaucoup plus important. Jacques Julien écrit à propos de ce genre de refrain :

C'est grâce à lui que la subversion de la forme et de l'histoire est définitivement achevée. Il agit comme un parasite, un lierre qui s'enroule autour des architectures

⁹⁴ *Ibid.*, p. 95.

du texte [...] il suce son support de sa substance, au point de supplanter dans la mémoire et dans la tradition le scénario raconté.⁹⁵

De plus, et c'est le cas pour toutes les chansons analysées, la diversité des types de figures est relativement limitée. La répétition (redondance) et les jeux phoniques sont, sans contredit, les principaux ressorts de la poéticité de ces compositions. Le déictique non-référentiel est aussi assez fréquent. Quant à l'impertinence, l'inversion et l'inconséquence, elles sont quasiment absentes. Ceci nous amène à constater l'anémie figurale de ces chansons folkloriques. Ajoutons à cela que la figure phonique, qui est sûrement la plus importante en terme de nombre, est, selon Cohen, la plus faible sur un plan poétique « [...] ces valeurs d'expressivité sonore ne s'actualisent qu'à l'appel du signifié. C'est vrai même au niveau des onomatopées, comme on l'a fait observer. [...] Poétiquement, le signifié domine le signifiant.⁹⁶ »

Analyse isopathique

La création du sens poétique ne se constitue toutefois pas seulement à partir des figures. En effet, maintenant que nous avons mis en lumière ces figures contenues dans notre groupe de chansons folkloriques, il importe de voir comment celles-ci s'élaborent en réseau sémantique. Pour cela, nous pouvons d'ores et déjà nous référer à l'analyse que nous avons proposée de la chanson « Genticorum » : nous avons remarqué à cet effet que toutes les figures semblaient converger vers une même conception de l'espace et du temps. C'est donc sur ce plan syntagmatique que se rejoignent tous les procédés analysés plus haut : en effet, selon Cohen, la poéticité fonctionne comme une série d'équivalences pathétiques. Il affirme : « [...] la *redondance* est la loi constitutive du discours poétique. Ce qui veut dire que la cohérence du poème est obtenue au niveau de la synonymie pathétique, ou équivalence des pathèmes noétiquement différents.⁹⁷ » Cette synonymie (ou équivalence) apparaît sous la forme d'une « isopathie » : elle est constituée à partir des figures qui ont libéré le sens pathétique. Autrement dit :

⁹⁵ Jacques Julien, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁶ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 166.

⁹⁷ Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 417.

La stratégie poétique consiste [...] en deux démarches complémentaires, opérant l'une sur l'axe paradigmatique ou par l'usage de formes déviantes elle réactive le sens, l'autre sur l'axe syntagmatique, où par la systématisation de la redondance, elle renforce l'intensité.⁹⁸

En somme, l'isopathie ramène l'organisation syntagmatique à une équivalence paradigmatique, ou, pour reprendre la célèbre formule de Roman Jakobson : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.⁹⁹ »

Notons toutefois que l'analyse de ce sens pathétique ne s'élabore pas à partir de catégories aussi précises que dans le cas du relevé des figures¹⁰⁰. En effet, ce que l'on recherche lorsqu'il s'agit de sens pathétique est ce qui correspond au langage du sensible,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 413.

⁹⁹ Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale, t. 1. Les fondations du langage*, Éditions Minuit, Paris, 1963, p. 220.

¹⁰⁰ Ainsi, compte tenu de la vastitude potentielle d'une terminologie qui engloberait ces phénomènes pathétiques, cette dernière n'a pas encore été fixée. Cependant, Cohen affirme que « si l'affectivité ne se réduit pas au petit nombre d'émotions inventoriées par la psychologie classique, si la gamme des "émotions fines" est beaucoup plus riche que celle des "émotions chocs", elle reste tout de même certainement plus réduite que celle des concepts » (Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 417). Puisque aucune typologie pathétique n'a été dressée jusqu'à ce jour, il nous faudra donc nous référer aux quelques analyses déjà mises de l'avant par Jean Cohen afin de nous en servir comme guide et modèle. Ainsi, il est possible afin de donner une meilleure idée du type de vocabulaire dont il est question de signaler ici (sans toutefois nous aventurer dans l'analyse proposée par Cohen) trois isopathies que le poéticien a déjà relevées lors de l'analyse de poèmes célèbres. Tout d'abord, dans la première strophe du « Bateau ivre » de Rimbaud, Cohen repère une isopathie de la violence qui prend appui sur « les quatre dimensions sensorielles, visuelle (rouge), acoustique (criard), tactile (pointu) et kinesthésique (rapide) [...] » (Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 418). Ensuite, à propos du fameux « Spleen » numéro IV de Baudelaire, Cohen relève « deux catégories redondantes [constituant ici les isopathies] représentées par les paradigmes *bon/mauvais, ouvert/fermé*. [...] » (Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 419). Finalement, à partir du seul vers de Mallarmé « Et l'avare silence et la massive nuit », il fait apparaître une isopathie de la mort (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 235). À la lumière de ces quelques exemples, l'on pourrait objecter que la distinction entre isotopie et isopathie est ténue, voire nulle. À cela, il nous faut répondre d'abord que le métalangage pathétique est lui-même évidemment noétique et par conséquent potentiellement semblable à celui de l'isotopie. Ensuite, on doit souligner que l'isopathie se constitue à partir d'une « forme de sens » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 137) qui est différente et qui ne renvoie pas nécessairement aux traits conceptuels des termes en présence, mais plutôt à leur résonance sensible, émotionnelle. Ainsi, s'il n'est pas possible d'accoler à l'expression « massive nuit » un sens conceptuel précis, sur un plan pathétique, ce « parfait oxymore » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 235) devient limpide : « [...] parce qu'en elle la lumière radicalement s'absente, que dans la totale obscurité de la mort ne filtre aucun rayon, il est vrai que la nuit est, comme telle, massive. » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 235).

c'est-à-dire, ce qui relève de la perception au sens phénoménologique. Il s'agit donc de ce qui arrive avant la compréhension conceptuelle, qui est de l'ordre du senti. Pour reprendre les mots de Cohen, l'isopathie relève des "correspondances" « non entre qualia sensibles simples mais entre ces complexes de qualités que l'on appelle "objets", "événements" ou, du point de vue phénoménologique, "formes" ou "gestalts"¹⁰¹ ». Il devrait par conséquent être possible de mettre à jour en tout poème cette forme de synonymie pathétique.

Cependant, pour ce qui est de la chanson « J'ai perdu ma femme », il est difficile d'aller sur les traces d'une isopathie. Les figures que nous avons identifiées (essentiellement des jeux phoniques et une vaste inconséquence) de même que sa structure narrative concourent semble-t-il à briser toute forme de liens entre les énoncés. Un peu comme si la chanson ne disait qu'une chose : « je dis n'importe quoi ! » À notre avis, cela est relié au déraillement de la structure du récit qui est accompli par la dimension ludique des jeux phoniques et la connotation culturelle des termes en présence. Cohen écrit à cet effet que « l'ensemble des significations pathétiques portées par les mots de la langue repose sur un double fondement : 1° le référent, 2° le signifiant.¹⁰² » Ainsi, les référents pathétiques peuvent avoir trois origines différentes : naturelle, culturelle ou personnelle. Ceux du premier type possèdent un caractère universel et peuvent être compris à peu près de tous; ceux du second type exigent des connaissances contextuelles liées par exemple à une langue, un territoire, une période historique donnée, etc.; ceux du dernier type exigent quant à eux une connaissance de l'auteur et de son esthétique propre. Ainsi, si l'on observe quelques mots mis en évidence par les figures dans cette chanson, par exemple *choux* et *cinq sous*, il apparaît que ceux-ci possèdent, d'un point de vue culturel, une connotation quelque peu triviale : planter des choux est cocasse¹⁰³ et *cinq sous*, au moment où la chanson a été collectée, est déjà synonyme de pas grand-chose... Associés à la femme et à sa valeur réelle, il en résulte un choc qui se résout dans l'absurde. Ainsi, cette impression d'absurdité est le résultat d'une structure

¹⁰¹ Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 417. Cette approche poétique exige en conséquence, de la part de l'analyste, une forme de sensibilité particulière qui lui permette de repérer ce type de signification. Cohen affirme d'ailleurs à cet effet : « [...] faute d'un instrument rigoureux d'analyse pathétique, il faut s'en remettre à l'intuition, avec tous les aléas qu'elle comporte. » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 417).

¹⁰² Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰³ Comme dans la chanson « Savez-vous planter des choux ».

narrative. En somme, la valeur pathétique supposée des figures qui composent « J'ai perdu ma femme » n'est en fait qu'une valeur positionnelle : hors de la structure narrative, l'effet « d'absurdité » disparaît. C'est pourquoi nous ne pouvons, à notre avis, parler d'isopathie puisque nous ne sommes pas dans l'ordre de la synonymie qui est paradigmatique, mais dans celui de la combinaison qui est syntagmatique.

La chanson « Le prince Eugène », quant à elle, est un peu plus riche en figures que la précédente. Toutefois, à l'exception de la première figure que nous avons relevée qui met à l'avant plan l'indétermination des villes opposée à la référence très précise à la ville de Paris, les autres figures ne répondent pas d'abord à une nécessité poétique¹⁰⁴. Il n'en demeure pas moins qu'on ne peut dénier complètement leur valeur pathétique. En effet, il semble que la première figure¹⁰⁵ soit une condensation du parcours pathétique tracé en filigrane par les autres figures qui ont un plus faible potentiel poétique. L'on peut par conséquent constater que la répétition d'indéterminations spatiales (« ici ») et de retournements événementiels (« mais quand », « Allez dire à ») induisent une impression d'inachèvement, d'errance. De même, la reprise d'éléments d'information comme « ses plus grands ennemis » renforce la circularité du discours. Celle-ci se constitue en opposition à l'aboutissement qui est annoncé depuis le début et qui demeure toutefois sous forme d'espérance : « bâtir chapelle au milieu de Paris.¹⁰⁶ » L'on peut par conséquent observer un double mouvement dans cette chanson : l'un circulaire et l'autre tendu vers sa fin. L'un et l'autre se superposent et se recoupent, reproduisant d'une certaine façon la dynamique conflictuelle entre la marche du récit qui est dominante et une isopathie de l'errance qui se dessine en arrière-plan. En somme, le récit entre ici en opposition avec la poéticité sans pour autant l'abolir : il semble plutôt que le tout

¹⁰⁴ Voir plus haut p. 30 à 32.

¹⁰⁵ Le déictique non-référentiel : « J'ai parcouru les villes » (voir plus haut p. 24).

¹⁰⁶ On retrouve la ville de Paris dans un très grand nombre de chansons folkloriques québécoises. Elle semble cependant représenter davantage une ville imaginaire voire mythique qu'une ville réelle. Ainsi, les références géographiques sont parfois douteuses (comme dans le cas de la chanson en laisse « Les trois filles et le roi d'Angleterre » où le roi d'Angleterre demeure à Paris). La ville correspond davantage à un lieu de rêve où fleurit les plus belles choses (à titre d'exemple parmi plusieurs nous pouvons mentionner les multiples variantes de l'incipit « Dedans Paris, y'a-t-une brune / plus belle que le jour » que l'on retrouve dans plusieurs chansons différentes ou ce distique, toujours dans « Les trois filles et le roi d'Angleterre » : « Dedans Paris il y a il y a une fontaine / Il vint pour s'y baigner quatre-vingt demoiselles » évoquant l'univers du locus amoenus). (Conrad Laforte, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, op. cit., p. 189).

s'articule sous la forme d'un rapport de dominance. Finalement, le refrain n'est quant à lui pas lié à l'isopathie de l'errance : il proclame la joie et célèbre la gloire. Ceci s'explique par le fait qu'il est, comme nous l'avons vu, rattaché à la tension narrative : il est une projection de l'aboutissement du récit qui est représenté par Paris.

Pour ce qui est de la chanson « Ah! qui me passera le bois », nous avons déjà relevé plus haut des éléments qui peuvent être rattachés à une forme de quête du temps enfui. La répétition contenue dans le refrain ainsi que la non-référentialité des déictiques mettent de l'avant la perte d'une chose que l'on tente en vain de retenir et circonscrire. C'est la dynamique narrative qui, toutefois, instaure cette tension : le jeu des temps verbaux illustre très bien cette dynamique. En effet, plus l'action avance et plus elle recule dans le passé : ainsi, dans les couplets, l'on va du futur, vers le présent, le passé simple et finalement le passé antérieur (« a fallu » n'est ici qu'une erreur de conjugaison, puisque la concordance des temps impose le passé antérieur). À l'inverse, le refrain porté par la voix du prétendant, semble vouloir renverser la vapeur en progressant de l'impératif présent vers le futur de l'indicatif. Encore une fois, c'est ici la structure narrative qui crée la sensation de perte. Cette perte est certes mise en forme sur le plan pathétique par quelques figures, mais leur faible quantité et diversité, de même que leur subordination à la narrativité, ne permettent pas de considérer cette isopathie comme très solide et porteuse d'une grande poéticité.

En ce qui concerne la chanson « Genticorum », compte tenu de l'abondance des figures qu'on y retrouve et de la forme particulière de son refrain, l'analyse isopathique nécessite davantage d'attention. Nous avons observé lors de notre analyse figurale que « maison », en début de texte ainsi que « mer » et « poissons », à la toute fin, constituaient, par l'absence de déterminant, des figures sémantiques mettant de l'avant le caractère totalisant de ces mots. Ainsi, davantage qu'un lieu précis, le terme maison connote, d'une manière non-référentielle mais sensible, un espace familial, petit, habitable. « Mer et poissons » au contraire, renvoie à quelque chose de vaste et d'inconnu où l'homme ne peut élire domicile. Nous pouvons donc constater que deux opposés pathétiques se trouvent aux extrémités de la chanson. Ceux-ci apparaissent comme le résultat d'une transformation, non pas narrative mais pathétique, qui fait passer de l'état familial et petit à celui d'étranger et vaste. Cette médiation s'appuie, entre

autres, sur la répétition du nombre trois¹⁰⁷ qui agit en tant que déictique non-référentiel. Celui-ci désigne d'abord les pignons de la maison, ensuite les « charpentiers qui la font », puis les pigeons du pâté. Finalement, il peut être associé à la dernière énumération de trois termes où il est justement question de « mer », « poissons » et de « cailloux qui sont au fond ». La répétition ajoutant en valeur d'intensité, il semble ainsi que nous ayons affaire à une véritable progression pathétique qui se constitue à la manière d'une réaction en chaîne : l'on passe du lieu de l'intimité, du connu (maison), à la rencontre de l'autre (charpentier), dont le point de partage est un élément voyageur (pigeon) qui se solde par l'envahissement du monde, un tremblement allant même au-delà de l'espace perceptible (mer, poissons, cailloux qui sont au fond). Ainsi, il est possible de constater en arrière-plan une forme de progression narrative, mais la faiblesse de son organisation temporelle ne nous permet pas de la considérer comme dominante. Au contraire, il semble que ce soit la structure pathétique qui organise ici la succession. L'on peut de la sorte dégager, à première vue, une isopathie de l'envahissement que l'on pourrait désigner par le couple *petit familial / vaste étranger*.

D'un autre côté, le refrain, nous l'avons vu, occupe une place centrale dans cette chanson. Il semble de plus être un important support de cette isopathie. Nous pouvons à cet effet observer les formes de la répétition qui composent le refrain. Lorsqu'il est chanté, entre les deux vers du couplet : « virgé, vargé, vargenton », on ne peut parler d'une parfaite répétition. Il paraît plutôt y avoir un travail formel relevant de l'accumulation. De même, le reste du refrain, par le jeu de la répétition anaphorique, agit à la manière d'un crescendo : les éléments s'accumulent, les mots s'allongent, les termes se coordonnent pour former de longues séquences, jouant sur les sonorités rondes et bondissantes – « miron flon flon » –, culminant sur une expression de joie, elle, bien référentielle : « vive l'amourette », avant de se terminer posément : « ma luron, ma luré ». Il est à noter ici que la mélodie vient appuyer cette impression de gradation, d'accumulation : le degré le plus élevé du refrain se trouve à la

¹⁰⁷ Le référent pathétique de cette répétition du nombre trois est d'ordre universel, comme nous l'avons vu plus haut en ce qui concerne le folklore. Nous pourrions ajouter ici que, d'un point de vue culturel, dans la tradition chrétienne, le chiffre trois désigne évidemment le tout (la sainte Trinité), il est la représentation numérique de l'idée de totalisation : Dieu.

toute fin, sur le « gen » de « vargenton », précédant la conclusion « maluron, maluré » qui agit à la manière d'un apaisement¹⁰⁸.

À la lumière de ces premières observations, nous pouvons avancer que le refrain vient faire écho à la gradation pathétique observée dans les couplets. Toutefois, celui-ci ne semble pas renvoyer directement à la dialectique *petit familier / vaste étranger*, mais seulement à sa dimension envahissante. Le refrain ne semble ajouter aucun « "sens supplémentaire" [...] mais la répétition assure le crescendo intensif¹⁰⁹ ». En effet, puisqu'il s'agit d'un assemblage de sons répétés qui n'ont pas, à la base, de sens conceptuel, il paraît plus difficile de leur associer un sens pathétique précis.

Toutefois, si une expression comme « Sur le bri, sur le brin » ne désigne rien de précis, il n'en demeure pas moins qu'elle possède une certaine potentialité évocatrice. En effet, il existe ce que Cohen appelle le « symbolisme phonétique », notion dont il emprunte la définition à Catherine Kerbrat-Orecchioni :

1 : Les sons possèdent intrinsèquement, en vertu de leurs propriétés physiques et surtout acoustiques, des associations analogiques qui se greffent sur ces propriétés, certaines virtualités de signification, dont l'origine est donc kinesthésique et synesthésique.¹¹⁰

Il est possible de mettre en lumière ce « symbolisme phonétique » qu'induit le refrain dans la chanson « Genticorum ». Ainsi, nous pouvons relever une progression de sons qui sont plus courts et aigus (abondance d'« i » qui implique une prononciation au niveau de la bouche et du nez : bri, brin, sintori) vers des sons plus graves et longs (abondance de « um », son qui se prononce au niveau de la poitrine, résonant ainsi plus longtemps : « genticorum sur gelorum »). Ceci recrée en quelque sorte le passage du petit vers le grand, rappelant l'isopathie contenue dans les couplets. De même, en associant ces sons avec les signes déjà connus de la langue, il est possible d'observer dans le refrain une transformation qui s'opère

¹⁰⁸ Nous reviendrons au chapitre III sur l'importance de la dimension musicale dans la chanson folklorique.

¹⁰⁹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 226.

¹¹⁰ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 165. Ceci est évidemment à rapprocher de la notion de turlute telle que nous l'avons présentée plus haut, définie par Jacques Julien.

sur le plan sexuel reproduisant la progression *familier / étranger*, de soi à l'autre : d'abord la virginité (« virgé, vargé, vargenton »), puis l'exploration (« sur le sintori, sur le culorum ») et finalement la véritable rencontre (« miron flon flon sur la vert batterie / Vive l'amourette en vargenton »)¹¹¹. Finalement, une autre lecture visant à mettre à jour le « symbolisme phonétique » de cette chanson pourrait y voir l'imitation d'un instrument de musique (les coups de l'archet d'un violon, par exemple : « gelorum ») ou même l'utilisation de la voix comme d'un instrument de musique où les sons possèdent le même signifié que ceux produits par un instrument conventionnel. Cette dernière interprétation correspond d'ailleurs à une pratique typiquement chansonnière¹¹² dont le folklore québécois est particulièrement friand. La turlutte se retrouve ainsi à la frontière du langage et de la musique, faisant entrer la musique dans la parole et sortir la parole de la langue, montrant bien que « le sens poétique agit sur le récepteur à la manière de la musique¹¹³ ». Ainsi, le refrain, presque entièrement construit sous forme de turlute dont le sens est rapproché de celui de la musique, serait le principal moteur pathétique de la chanson.

Cependant, toute musique n'est pas poésie¹¹⁴. De plus, la turlute dans la chanson « Genticorum » n'est pas strictement une construction sonore. Comme nous l'avons vu, une série de significations potentielles viennent se greffer sur ces amalgames de syllabes. Finalement, ces mots-de-turlute sont insérés dans une structure syntaxique conventionnelle (« sur le », « en », etc.), ce qui renforce leur caractère linguistique et rappelle minimalement le mode narratif. Ainsi, si la turlute de cette chanson est d'abord sonore et mise sur l'importance du signifiant, elle ne s'y réduit pas uniquement.

À l'aune de ces considérations sur la valeur pathétique de la chanson « Genticorum », il semble que refrain et couplet constituent leur poéticité de manière à la fois différente et complémentaire. De façon imagée, nous pourrions dire que ce que les couplets racontent, le

¹¹¹ Jacques Julien mentionne, à cet effet, qu'il n'est pas rare qu'une turlute soit connotée sexuellement.

¹¹² On ne l'observe pas seulement dans la chanson folklorique : la chanson jazz, par exemple, utilise abondamment le « scat » qui est une forme de turlute purement « instrumentale ».

¹¹³ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 135.

¹¹⁴ Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre III.

refrain le fait¹¹⁵, un peu comme si le refrain reproduisait de manière sensible le parcours d'envahissement du monde qui est décrit dans les couplets.

À la lumière de cette première analyse, on ne saurait, semble-t-il, parler de fort degré de poéticité dans ces chansons folkloriques. Il nous apparaît plutôt que le mode narratif, versant parfois du côté du récit, occupe un espace trop important dans son économie textuelle pour laisser place à la logique poétique. Toutefois, cela n'empêche pas ces chansons de contenir des éléments de poéticité. Comme nous l'avons vu, il est possible d'y relever sur le plan paradigmatique des figures qui créent un effet de totalisation. Cependant, considérant que ce sont les jeux phoniques et la répétition qui sont les figures que l'on retrouve en plus grand nombre, l'on peut s'interroger sur la puissance poétique de tels procédés. En effet, les jeux phoniques sont des figures concernant d'abord le signifiant et possèdent de ce fait une moins grande résonance sur le plan sémantique : « [...] le poème est langage et donc il signifie. Le signifiant n'a d'autre but que d'introduire au signifié et toute poétique du signifiant tombe dans l'absurde, puisqu'elle prive le signe de son constituant essentiel.¹¹⁶ »

De même, l'imposante masse de répétitions que contiennent ces chansons folkloriques ne saurait être entièrement ramenée à leur dimension figurale. Nous avons constaté à cet effet que plusieurs répétitions répondaient à des nécessités d'ordre performatif ou narratif sans non plus s'y réduire complètement¹¹⁷. Ajoutons à cela que les figures dites « sémantiques » – impertinence, inconséquence et redondance (répétition du sens et non du signe) – occupent peu ou pas de place dans ces compositions, ce qui met de l'avant la pauvreté de leurs moyens poétiques d'un point de vue figural. De plus, sur le plan syntagmatique, s'il y a à l'occasion synonymie pathétique, il semble que ce soit la logique narrative qui tienne le haut du pavé sans toutefois fermer la porte au poétique par la présence d'un récit trop serré. Comme l'affirme Cohen, « le rapport des deux sens (noétique/pathétique) peut être de simple dominance¹¹⁸ ». Ainsi, s'il y a de la poéticité constituée de manière rhétorique dans ces

¹¹⁵ « La redondance n'informe pas, mais elle exprime. » (Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 226).

¹¹⁶ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., pp. 125-126.

¹¹⁷ Voir, à ce sujet, au chapitre III la section intitulée « Performance ».

¹¹⁸ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 193.

chansons folkloriques, elle ne semble pas, la plupart du temps, constituer un élément dominant.

La chanson « Genticorum » se distingue toutefois du groupe. Il semble en effet que le refrain ait un rôle important à jouer quant à la poéticité de cette chanson. Il vient, en quelque sorte, appuyer la valeur pathétique des couplets : non seulement il en brise la linéarité, mais il agit en complémentarité avec ceux-ci, créant de la sorte un mouvement dynamique entre ses jeux phoniques et les figures des couplets. Cette forme de turlute, où les débris de sens s'agglutinent aux jeux sonores, apparaît par conséquent comme le fragment le plus poétique des chansons que nous avons ici analysées, là où la musique s'approche le plus de la parole, où le sens se met à chanter.

CHAPITRE 2

ANALYSE THÉMATIQUE

Nous avons vu dans le premier chapitre que les chansons à l'étude ne présentaient pas une grande variété figurale, et conséquemment, elles nous sont apparues comme possédant, pour ce qui est de trois chansons sur quatre, un faible degré de poéticité. Toutefois, le regard que nous y avons d'abord posé concernait principalement la structure rhétorique et ses implications sémantiques, en mettant de côté volontairement un aspect de l'imaginaire folklorique qui ne saurait être oblitéré : il s'agit de la dimension thématique de ces compositions. En effet, la chanson folklorique a une forte tendance à reprendre les mêmes thèmes. Plusieurs viennent d'ailleurs spontanément en tête que l'on pense au rossignol, à la fontaine ou à la rose qui tous trois font partie de « À la claire fontaine », une des plus célèbres chansons folkloriques du Québec.

Pour la plupart des chansons du corpus folklorique, les éléments de thème sont en quelque sorte le noyau du sens sur lequel viennent se greffer les structures rhétoriques. En témoignent d'ailleurs les ouvrages qui furent publiés jusqu'à ce jour sur la chanson folklorique qui ont presque tous adopté une approche thématique pour analyser et classer ces chansons. Même Conrad Laforte qui, à la suite de Coirault, a établi une classification fondée sur la structure textuelle des chansons folkloriques¹¹⁹, a utilisé la dimension thématique en créant des sous-divisions de son *Catalogue* fondées sur les thèmes¹²⁰. On ne saurait par conséquent escamoter cet enjeu majeur de son esthétique.

Ce que nous souhaitons ici montrer est que certains éléments de thème ne sont pas arbitraires mais qu'ils sont les témoins d'un lien particulier qu'entretiennent les acteurs du folklore avec le monde. Ils jouent un rôle qui, d'un point de vue anthropologique, correspond à celui du mythe, c'est-à-dire « un instrument logique permettant de jeter un pont entre des

¹¹⁹ Conrad Laforte, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, op. cit., pp. 6-7.

¹²⁰ Ainsi, toutes les chansons en laisse qui font l'objet ici de notre analyse, sont divisées en sous-catégories comme : « Jaloux et cocus », « oiseaux », « requête amoureuse », etc.

aspects contradictoires du réel, entre la vie sociale et la cosmologie.¹²¹ » C'est donc par leur vertu médiatrice, abolissant les contraires, que certains thèmes que l'on retrouve dans les chansons folkloriques possèdent à notre avis une valeur poétique. Nous rejoignons ainsi la pensée du Groupe μ pour qui « L'éthos poétique, de nature euphorique, découle de la découverte ou mieux de la construction par le lecteur, à partir d'une structure textuelle adéquate, d'une médiation qui radicalise la portée unificatrice du langage.¹²² »

Ce regard posé sur la dimension thématique ne nous détourne donc pas de notre posture théorique qui prend appui sur la notion de totalisation telle qu'avancée par Jean Cohen¹²³. Au contraire, c'est à partir de cette notion même que nous souhaitons investiguer ce second aspect de notre étude puisque la notion de médiation, nous le verrons, agit à la manière d'une figure où il y a écart et réduction d'écart, résolvant l'antinomie qui oppose l'être au monde. À la manière de la résonance poétique, dont parle Cohen, la médiation à partir d'éléments de thème « dynamise les choses et les qualités des choses, qui ne sont plus objets là-bas, enfermés dans le cercle du non-moi, mais en franchissent la frontière pour pénétrer jusqu'à moi [...] »¹²⁴. Ainsi, de référentiels, certains éléments de thèmes deviennent totalisants lorsqu'ils contribuent à abolir la frontière entre l'homme et le monde.

En somme, ce sont les formes d'apparaître de certains éléments thématiques que nous aborderons dans le présent chapitre, soit la médiation symbolique, la médiation discursive et le grotesque. Nous verrons de quelle manière ceux-ci entretiennent un lien avec la totalisation du sens.

¹²¹ Claude Lévis-Strauss dans Groupe μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Seuil, Paris, 1990, p. 111.

¹²² *Ibid.*, p. 121.

¹²³ Cohen reconnaît aussi ce potentiel poétique que détiennent certains éléments du monde. Il évoque, par exemple, dans le tout dernier chapitre de sa *Théorie de la poéticité* intitulé « Le monde », la dimension poétique des bateaux issue de leur nature voyageuse. Il n'a toutefois pas exploré plus avant cette hypothèse thématique, s'en tenant à la structure rhétorique du sens poétique.

¹²⁴ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, *op. cit.*, p. 136.

Chansons et médiations

Le premier aspect thématique que nous souhaitons investiguer concerne donc certains éléments qu'il est commun de retrouver dans la chanson folklorique et qui seraient vraisemblablement inspirés de la poésie courtoise du Moyen-âge¹²⁵. Il s'agit essentiellement des thèmes que l'on retrouve par exemple dans la chanson « À la claire fontaine » tels le rossignol, la fontaine ou la rose et dont la chanson folklorique a fait ses choux gras. Ainsi, les deux chansons que nous soumettons d'abord à l'étude contiennent un certain nombre de ces éléments thématiques qui agissent en tant que médiations symbolique et discursive.

La première chanson, dont nous présentons ici une version tirée des archives de folklore de l'Université Laval, fait partie de ces compositions dont les thèmes participent de leur poéticité. Dans le *Catalogue* de Laforte, elle est classée sous le titre « La belle au jardin d'amour » dans la catégorie « bouquets » des « chansons en laisse ». Il est à noter d'ailleurs qu'elle possède une mélodie remarquable qui renforce son caractère mélancolique et méditatif¹²⁶ :

La Belle est en prison d'amour¹²⁷
 Pour y passer une semaine
 Son père qui la cherche partout
 Son cher amant est en peine.

Il faut demander-t-au berger
 S'il l'a pas vue, qu'il nous l'enseigne
 Berger, berger, n'as-tu point vu
 Une fille, la beauté même?

Oui, je l'ai vue dans ces vallons
 Assise auprès d'une fontaine
 Dedans sa main tient-z-un oiseau
 À qui lui raconte ses peines.

¹²⁵ Voir, à ce sujet, Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., p. 187.

¹²⁶ Voir, à ce sujet, au chapitre III la section intitulée « Musique et répétition ».

¹²⁷ Collection Luc Lacoursière et F.-A. Savard, Archives de folklore de l'Université Laval, chantée le 26 juillet 1955 par Alphonse Morneau, 41 ans, Baie-des-Rochers, Saint-Siméon, Charlevoix.

Faut-il être auprès d'un ruisseau
 Sans pouvoir boire de l'eau qui coule
 Buvez, buvez, la Belle, buvez
 Car c'est pour vous que cette eau coule.

Faut-il être auprès d'un rosier
 Sans pouvoir y cueillir la rose
 Cueillez, cueillez, la Belle, cueillez
 Car c'est pour vous que cette rose cueille.

La seconde chanson, fort répandue au Québec et dont le Catalogue de Conrad Laforte recense 138 versions différentes seulement au Canada, est elle aussi tirée des Archives de folklore de l'Université Laval :

Chez-nous on l'avait fille que moi¹²⁸ (*bis*)
 Là-bas sur la mer ils m'envoient

Di lam ti lou dou di la
Di lam ti lou dou di la
Ti la dim ti dou li tam

Là-bas sur la mer ils m'envoient	(<i>bis</i>)
Le mouligner qui m'apportait	(<i>bis</i>)
Est dev'nu amoureux de moi.	(<i>bis</i>)
-Ma mignonett', embrassez-moi.	(<i>bis</i>)
-Oh! Non si papa le savait	(<i>bis</i>)
Fille battue je serais, moi.	(<i>bis</i>)
-Oh! Mais qui c'est qui lui dirait?	(<i>bis</i>)
-Mais ce sont les oiseaux du bois.	(<i>bis</i>)
-Les oiseaux du bois parlant-ils?	(<i>bis</i>)
-Oh! Oui vraiment quand ils sont pris.	(<i>bis</i>)
-De quel langag' qu'i' parlant-ils?	(<i>bis</i>)
-Parlont français, latin aussi.	(<i>bis</i>)

À la suite d'une première lecture, d'aucuns seraient tentés d'affirmer avec Patrice Coirault que, comme dans bien des chansons folkloriques, « le vocabulaire est des plus pauvres, les tournures sont celles de tout le monde, les clichés archi-rebattus abondent¹²⁹ » et

¹²⁸ Collection Robert-Bouthillier et Vivian Labrie, Archives de folklore de l'Université Laval, chanté le 10 août 1977 par Alvina St-Pierre-Brideau, 54 ans, Sonier, Nouveau-Brunswick. Dans le *Catalogue* de Laforte, elle est classée sous le titre « L'embarquement de Cécilia » dans la catégorie « oiseaux » des « chansons en laisse ».

¹²⁹ Patrice Coirault, *op. cit.*, p.66.

que « tout au plus on dirait une mièvrerie¹³⁰ ». L'on pourrait en effet arguer, par exemple pour la chanson « La belle est en prison d'amour », que les éléments de l'univers bucolique qu'on y retrouve sont des plus convenus en termes esthétiques : la rose, la fontaine, le berger et l'oiseau. Suivant cette perspective, « cueillir la rose » correspondrait à ce que nous appelons aujourd'hui une « image morte¹³¹ », c'est-à-dire n'ayant plus qu'une faible résonance poétique. En effet, puisque le degré de figuralité est inversement proportionnel au degré d'usualité, plus une image est commune, moins sa valeur poétique se fait ressentir. Pourtant, il nous semble que ce point de vue ne rend pas pleinement justice à la valeur poétique de ces chansons. À l'inverse, doit-on pour autant écrire comme Conrad Laforte : « Y a-t-il plus beau poème [...] où la belle se lève tôt, cueille des fleurs et en fait un chapelet pour en couronner l' élu de son cœur¹³² »?

À notre avis, ces deux interprétations font fausse route sur le plan poétique, et ce, pour des raisons différentes. L'erreur de Coirault relève, selon nous, d'une observation que Conrad Laforte a très justement exprimée dans son étude de la chanson en laisse : « Le bouquet de rose n'est pas une métaphore mais l'expression du langage symbolique [...] ¹³³ » Selon Laforte, cet ensemble de références thématiques dont la rose, l'oiseau, la fontaine et le berger font partie tire son origine d'une symbolique courtoise datant des XII^e et XIII^e siècles et qui proviendrait elle-même de l'Antiquité¹³⁴. Ainsi, on ne saurait traiter un symbole comme on le ferait d'une figure. En effet, un des éléments qui caractérise la valeur d'une figure est son originalité, sa rareté, tandis qu'à l'inverse, le symbole est une forme de signe dont la valeur est assurée, entre autres, par son caractère conventionnel¹³⁵.

¹³⁰ Patrice Coirault parlant des chansons de types « bouquets » dans Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., p. 187.

¹³¹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 84.

¹³² Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., p. 187.

¹³³ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁴ Laforte se rapporte pour cela à différents auteurs spécialistes de la question médiévale et du symbolisme qui y est rattaché, dont Süheylâ Bayrav, Gaston Paris, B. de Roquefort, Frédéric Portal, Hervé de Pesloüan et Paul Zumthor.

¹³⁵ John Miles Foley affirme très justement à ce sujet : « For the audience who can read them, such signs aren't dead-letter clichés but more-than-literal cues on how to proceed. » (John Miles Foley, *How to read an oral poem*, University of Illinois Press, Champaign, 2002, p. 90).

Toutefois, si Laforte a vu juste en ce qui a trait à la valeur symbolique contenue dans ces éléments thématiques, son erreur est d'en avoir omis la dimension structurante sur le plan poétique : se contentant de porter une appréciation esthétique essentiellement subjective, il a confondu à notre avis la beauté de l'objet (jeune fille, fleur, etc.) avec la valeur poétique qui, elle, est créée par le dynamisme de l'objet.

En somme, pour les fins de l'analyse thématique, la valeur poétique du symbole ne saurait être réduite au référent thématique. C'est pourquoi nous souhaitons ici faire appel aux écrits théoriques du Groupe μ qui décrivent la possibilité d'une forme de poéticité prenant ancrage dans le contenu et se constituant autrement que par la figure, qui, nous l'avons vu, joue un rôle souverain dans l'approche de Cohen.

Nous croyons que la structure rhétorique est certes constitutive de l'éthos et du pathos poétique mais qu'elle n'est pas la seule voie par laquelle la poéticité s'inscrit dans le langage : « [...] le poétique ne peut recevoir de définition qu'anthropologique, et c'est sur le plan du contenu qu'il faut trouver la spécificité du poétique.¹³⁶ » Toutefois, le thème (ou contenu) seul ne saurait constituer la poéticité; on ne peut, comme Laforte le fait, qualifier de « poème » un texte parce qu'il contient de « beaux mots » renvoyant à de « belles choses ». Il s'agit plutôt d'une forme particulière de ce contenu qui induit le sens poétique. Klinkenberg, à la suite du Groupe μ , conçoit le discours comme étant le résultat d'un rapprochement entre des pôles de l'existence : « Une part importante de l'activité humaine consiste à jeter un pont entre les aspects contradictoires de l'univers du sens : entre l'inerte et le vivant, entre la vie et la mort, par exemple.¹³⁷ » Ainsi, ce qui constitue la particularité du discours poétique est qu'il effectue ce qu'il appelle une « médiation » entre des éléments bien particuliers du monde : « [...] tout poème comporte au moins deux isotopies qui modalisent nécessairement un clivage fondamental de l'univers sémantique immanent.¹³⁸ » Ces deux isotopies se

¹³⁶ Jean-Marie Klinkenberg, « Médiation et dynamisme temporel », *Degrés*, no 111, 2002, p. d10-d11.

¹³⁷ *Ibid.*, p. d7.

¹³⁸ *Ibid.*, p. d11.

rapportent aux notions d' « Anthropos » et de « Cosmos »¹³⁹, c'est-à-dire à la relation entre l'homme et l'univers¹⁴⁰. Klinkenberg ajoute que « le poème annule par des moyens purement langagiers la distance entre les deux catégories fondamentales du sens, on comprendra que la poéticité maximale découlera, toutes conditions égales par ailleurs, d'une superposition des isotopies¹⁴¹ ».

Cette conception de la poéticité rejoint donc, comme nous l'annoncions, celle que nous avons élaborée dans le chapitre précédent : la médiation amenuise les oppositions au profit d'une totalisation du sens¹⁴². Cohen et le Groupe μ n'emploient certes pas, pour certains éléments, la même terminologie, mais cela peut s'expliquer entre autres par le fait que Cohen a exploré davantage la synonymie poétique, c'est-à-dire qu'il s'est intéressé à la forme du sens créé par l'isotopie, et c'est pourquoi, après avoir constaté qu'il ne s'agissait pas du même type de sens en poésie, il a décidé de substituer au mot isotopie, celui d'isopathie. Néanmoins, les deux approches sont loin d'être en opposition : c'est qu'elles ne concentrent pas leurs analyses sur les mêmes éléments. Cohen s'est d'abord intéressé à la figure, comme structure de base pour mettre en place son modèle poétique. La poésie est donc pour lui essentiellement rhétorique. Pour le Groupe μ , cette mise en relation peut exister aussi au sein même du mot, du thème : il s'agit de la médiation symbolique. C'est parce que les symboles sont chargés à la fois culturellement et anthropologiquement qu'ils peuvent, par leur seule évocation dans certains contextes, créer cet effet d'abolition des frontières qui est l'effet du langage

¹³⁹ « Si le poème est bien la résolution langagière d'un conflit, l'organisation cohérente de forces opposées, il sera d'autant plus poétique que les oppositions seront fortes. Notre dichotomie anthropos/cosmos répond à cette condition [...] » (Groupe μ , *op. cit.*, p. 124).

¹⁴⁰ Le Groupe μ ajoute un troisième terme – le Logos – à ce qu'il appelle « le modèle triadique ». Aussi, selon l'auteur de *Rhétorique de la poésie*, celui-ci est nécessairement impliqué lorsqu'il s'agit de discours mais n'agit au fond que faiblement dans un modèle qui est essentiellement dyadique. Il y a donc véritablement une constitution du poétique à partir du thématique. À cet effet, la description de Jean Cohen de l'éthos poétique n'est pas en contradiction avec celle du Groupe μ . Toutefois, pour Cohen, sa manifestation première demeure rhétorique (figures) et amène éventuellement au contenu (isopathie). Selon le Groupe μ , le mot lui-même est un objet dynamique : « Toute manifestation signifiante renvoyant à un référent peut communiquer les fonctions ou les propriétés de ce référent » (Groupe μ , *op. cit.*, p. 124). Ceci permet au mot seul, au thème, d'avoir une portée poétique. Sur le plan textuel, à la correspondance isopathique de Cohen, le Groupe μ ajoute une rencontre isotopique.

¹⁴¹ Groupe μ , *op. cit.*, p. 119.

¹⁴² « Cette constatation nous permet d'avancer que tout poème se constitue en totalité symbolique [...] : le poème constitue une maquette de la réalité globale, un univers en réduction. » (Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d12).

pathétique dont parle Cohen. La médiation peut aussi apparaître tout au long d'un texte : il s'agit alors pour le Groupe μ d'une médiation discursive. Celle-ci possède cependant une moins grande puissance poétique parce qu'elle ne s'articule pas dans l'instantanéité mais dans la durée diluant ainsi en partie l'effet de la médiation (notamment l'effet du plaisir fusionnel). La médiation du Groupe μ rejoint de la sorte le rapport phénoménologique mis de l'avant par Cohen entre le langage, l'homme et le monde. Ce qu'ajoute aussi le Groupe μ est le fait de cibler précisément le type de thèmes qui sont particuliers à la poésie. Ainsi, pour le Groupe μ , la figure contenue dans ces deux vers d'Edmond Rostand : « Des papillons qui sont des fleurs? Des fleurs / Qui sont des papillons? Essaim? Buisson? » n'est pas poétique, ou très faiblement, parce qu'elle n'effectue pas une médiation entre l'homme et le monde mais entre « une isotopie animale et une isotopie végétale¹⁴³ ».

Cela nous fournit par conséquent un critère pour juger de la poéticité sur le plan thématique, à savoir que les éléments de thèmes doivent mettre de l'avant une dialectique où Anthropos et Cosmos sont mis en relation : « Toutes conditions égales par ailleurs, un texte n'impliquant pas l'opposition fondamentale est en principe non-poétique.¹⁴⁴ »

Cette opposition constitutive peut donc se résoudre à l'aide de trois types de médiations : symbolique, discursive et rhétorique. Parmi celles-ci, mentionnons toutefois que la médiation rhétorique sera mise de côté dans le cadre de cette étude thématique puisqu'elle correspond essentiellement à la constitution de figures¹⁴⁵, ce que nous avons déjà abordé dans le chapitre précédent.

Médiation symbolique

Le premier type de médiation concerne les symboles :

¹⁴³ Groupe μ , *op. cit.*, p.124.

¹⁴⁴ Groupe μ , *op. cit.*, p.125. « Si le poème est bien la résolution langagière d'un conflit, l'organisation cohérente de forces opposées, il sera d'autant plus poétique que les oppositions seront fortes. Notre dichotomie anthropos/cosmos répond à cette condition [...] » (Groupe μ , *op. cit.*, p. 124).

¹⁴⁵ Klinkenberg écrit, parlant des médiations rhétoriques : « Au lieu d'être médiées grâce à un processus attribué à un référent (la chasse, la libation, le coït) ou dans un processus discursif progressif, la médiation peut être fournie instantanément. Elle l'est alors par l'usage de la figure. » (Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d9-d10).

On aurait pu les nommer aussi médiations archétypiques ou médiations référentielles. Archétypiques : on aura aucune peine à constater que les récits mythiques, les folklores, les rituels religieux et les arts en général – parmi lesquels la poésie – ont abondamment exploité cette réserve d’imaginaire que constituent les médiations symboliques. [...] Référentielles, car elles consistent à mobiliser explicitement dans un énoncé des signes désignant des processus ou des objets à quoi la culture a conféré une valeur médiatrice.¹⁴⁶

En somme, il ne suffit pas qu’il y ait archétype pour qu’il y ait médiation symbolique. Des mots tels que *oiseau* ou *fontaine* ne peuvent permettre, sans un contexte particulier, d’actualiser leur valeur symbolique, dont l’essence est l’union entre anthropos et cosmos. Si « toute manifestation signifiante renvoyant à un référent peut communiquer les fonctions ou les propriétés de ce référents¹⁴⁷ », il importe pour cela que le contexte permette d’actualiser ces fonctions ou ces propriétés. Ainsi, par exemple, le mot *amour*, comme dans la chanson « La belle est en prison d’amour » n’induit pas le même signifié s’il est accolé au mot *prison* ou *mariage*¹⁴⁸. La valeur médiatrice d’un symbole dépend donc de son contexte d’actualisation.

Nous pouvons noter de plus, à partir de la définition proposée ci-haut, que la valeur symbolique d’un énoncé se fonde inévitablement sur sa résonance culturelle. Il est donc nécessaire que le lecteur de chansons folkloriques québécoises soit sensible à cette culture (passée et présente) afin de saisir l’essentiel de la signification des symboles employés.

Ceci nous ramène aux éléments de thème récurrents que nous avons évoqués pour les chansons « Chez nous on l’avait fille que moi » et « La belle est en prison d’amour », soit l’oiseau, la fontaine, la rose et le berger.

¹⁴⁶ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d9.

¹⁴⁷ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d4.

¹⁴⁸ C’est pourquoi nous tâcherons dans l’analyse qui suit de faire ressortir le contexte qui permet à certains éléments thématiques de ces chansons d’occuper un fonction médiatrice dite symbolique.

Oiseaux

Il est courant de voir dans les chansons folkloriques la présence d'oiseaux qui interagissent avec les humains¹⁴⁹. Dans son étude consacrée aux « survivances médiévales » que l'on retrouve dans les chansons en laisse, Conrad Laforte a identifié différentes fonctions symboliques attribuées aux oiseaux. Ainsi, selon l'auteur du *Catalogue*, ils peuvent jouer le rôle de confident, de conseiller, de messager, de dénonciateur ou d'amoureux, dont ils sont les représentants ou les hypostases. Cette classification nous apparaît éclairante pour l'analyse poétique puisque la plupart des rôles identifiés par le folkloriste correspondent au potentiel médiateur de l'oiseau. Dans le cas de « Chez nous on l'avait fille que moi », le premier rôle des oiseaux est celui de dénonciateurs. Ils sont donc d'abord messagers, mais leur message possède une vertu libératrice, car la jeune fille semble vraisemblablement utiliser ces oiseaux comme une échappatoire : ce sont eux qui peuvent avertir les gens à terre que l'honneur de la belle est en danger. C'est parce qu'ils sont ceux que l'espace ne contraint pas (qui peuvent être sur terre comme sur mer) que la jeune fille évoque leur présence. Dans cette chanson, ce sont d'ailleurs « les oiseaux du bois » qui sont susceptibles de rapporter ce qui se dit sur mer, témoignant de leur aptitude à être partout à la fois, à réunir ce qui normalement ne peut être joint, abolissant les contraintes physiques de l'homme pour lui permettre d'entrer en communion avec le monde devenu complice de sa libération.

L'oiseau tire aussi sa valeur médiatrice de sa connaissance du langage. « Les oiseaux du bois parlant-ils ? / Oh ! Oui vraiment quand ils sont pris » nous dit la chanson « Chez nous on l'avait fille que moi ». Et ils ne parlent pas une seule langue, mais le latin et le français. Conrad Laforte écrit à ce sujet : « Tous les médiévistes savent que tous les oiseaux, y compris le rossignol, chantent en latin [...] c'est-à-dire un langage que seuls les initiés peuvent comprendre.¹⁵⁰ » Ainsi, l'oiseau devient un véritable symbole médiateur entre anthropos et

¹⁴⁹ Nous avons ici choisi une seule chanson pour les besoins de notre étude. Il est toutefois à noter que Conrad Laforte dans *Survivances médiévales dans la chanson folklorique* a démontré l'importante présence des oiseaux, des fontaines, des bergers et des fleurs dans les chansons en laisse. Il consacre d'ailleurs dans cet ouvrage un chapitre à chacun de ces éléments thématiques.

¹⁵⁰ Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., pp. 223-224. Michèle Gally ajoute dans le numéro de la revue *Sénéfiance* intitulé *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge* : « Le "latin" des oiseaux renvoie à la fois à un langage globalement perçu, en cela du non discours, et à un langage spécial, incompris sauf de quelques devins chamans, aptes à circuler entre le monde animal

cosmos : il permet de faire le pont entre le langage des hommes (le français) et le langage du ciel, réservé aux initiés, qui est notamment celui de la liturgie catholique (le latin). Ceci est d'ailleurs vrai non seulement au Moyen-âge, en France, mais aussi dans la société traditionnelle québécoise où la messe est chantée en latin jusque dans les années 1960. Le symbole de l'oiseau, médiateur entre Dieu et les hommes, renvoie de plus à l'iconographie catholique où le Saint-Esprit, intermédiaire entre les hommes et la divinité, est représenté par la colombe. L'oiseau peut donc aussi être associé à l'âme qui prend corps, étant à la fois une part du cosmos et une part de l'anthropos. Dans la chanson « Chez nous on l'avait fille que moi », les oiseaux agissent comme étant un avatar de la jeune fille puisqu'ils ne parlent que quand ils sont pris, tout comme la belle qui est entre les mains de ceux qui l'ont ravie. En revanche, ils ne peuvent être maintenus prisonniers, véritables phœnix de la belle menacée.

De même, dans « La belle en prison d'amour », l'oiseau, en jouant le rôle de confident, devient aussi, d'une certaine manière, un double de celle qui « lui raconte ses peines ». Celle-ci est dans un lieu de réclusion que la chanson nomme « prison d'amour » et qui connote indubitablement la solitude¹⁵¹. L'oiseau ne peut ainsi être tout à fait un autre (ce qui briserait le sens de la « prison d'amour » qui implique la mise à l'écart du monde) ni tout à fait l'amoureuse puisqu'il est physiquement présent (le berger l'a aperçu « dedans sa main »). Il est en quelque sorte ici l'interlocuteur muet par excellence, celui qui permet de transformer un triste monologue en dialogue, comme lorsque l'on se parle à soi-même.

De plus, ces doléances dont l'oiseau est le dépositaire correspondent à l'incapacité de l'amoureuse à entrer en communion avec le monde qui d'une certaine manière lui résiste : « Faut-il être auprès d'un ruisseau / Sans pouvoir boire de l'eau qui coule ». L'oiseau est donc celui qui, potentiellement, pourrait abolir cette distance. Et la réponse qui suit va d'ailleurs dans ce sens : « Buvez, buvez, la Belle, buvez / Car c'est pour vous que cette eau coule. » On ne sait toutefois si la réponse provient de l'oiseau ou de quelqu'un d'autre (l'amant? le

et le monde humain, dont les récits mythiques se font l'écho. » Michèle Gally, « Des oiseaux et des hommes », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, no 54, « Dédits d'oiseaux au Moyen Âge », 2009, p. 9.

¹⁵¹ Christiane Deluz écrit, parlant du jardin courtois au Moyen Âge, que le « le jardin est [...] le lieu privilégié où l'homme se retrouvera dans une solitude protégée pour réfléchir, rêver [...] » (Christiane Deluz, « Le jardin médiéval, lieu d'intimité », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence no 28, « Vergers et jardins dans l'univers Médiéval », 1990, p. 103).

chanteur?), néanmoins, cette indétermination des voix¹⁵² n'élude pas la possibilité que l'oiseau soit celui qui les prononce, ajoutant ainsi à sa dimension médiatrice.

Cet amalgame entre l'homme et l'oiseau peut être rattaché à l'une des fonctions premières du symbole tel que l'entend Klinkenberg : « L'homme appartient au monde des objets et de la causalité physique, mais en même temps à celui de la matière première de l'inconscient, de la libido en perpétuelle métamorphose; la fonction symbolique conjoint ces deux éléments en des images comme le couple Animus et Anima.¹⁵³ » Ainsi, l'oiseau est, dans ces chansons folkloriques, le symbole qui accomplit la rencontre entre l'animalité (le siège des désirs) et l'âme¹⁵⁴.

C'est donc par la nature non représentative de leur langage, se confondant entre chants de la nature et chants de l'homme, que les oiseaux arrivent à rapprocher l'esprit humain du monde naturel. Cette correspondance n'est pas sans rappeler la turlute dont nous relevions la dimension poétique au premier chapitre¹⁵⁵. Celle-ci occupe d'ailleurs une place importante dans la chanson « Chez-nous on l'avait fille que moi » où elle peut être rapprochée du chant des oiseaux par la répétition, la douceur et la vivacité des allitérations et assonances qui la caractérisent. Ainsi, ce langage employé dans plus de la moitié de la chanson se situe quelque part entre le bruit, la musique et la poésie : évoquant à la fois la spontanéité de la nature, l'harmonie de la musique et la structure rhétorique et rythmique de la poésie. La représentation de l'oiseau crée ainsi un pont entre l'art et la nature, véritable symbole qui accomplit la médiation entre Anthropos et Cosmos.

¹⁵² Voir, à ce sujet, les travaux de Marc Dominicy sur l'effet de poéticité en lien avec l'indétermination des voix (Marc Dominicy, « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie? », *Degrés*, no 111, 2002, pp. c1 à c25.)

¹⁵³ Groupe μ , *op. cit.*, p. 110.

¹⁵⁴ Michèle Gally relève l'origine d'une telle médiation : « Au Moyen Âge la mention des oiseaux chanteurs semble [...] orienter poèmes et récits vers une mimesis de la nature en un essai de (re)trouver une harmonie naturelle dont les oiseaux sont les représentants et les modèles. Plus exactement leur langage musical, seulement évoqué ou reproduit en onomatopées dans des refrains, désigne le lien essentiel que la parole poétique entretient avec la musique qui, à son tour, par sa dimension métaphysique, engage une correspondance entre le poème, l'homme et le monde. » (Michèle Gally, *loc. cit.*, p. 7).

¹⁵⁵ Voir, à ce sujet, pp. 40 à 42.

Jardin d'amour

Si l'oiseau semble occuper une place prépondérante dans ces chansons folkloriques, il ne faut pas perdre de vue qu'il fait lui-même partie d'un ensemble plus vaste auquel correspond l'imaginaire du jardin d'amour hérité des poètes grecs et latins et de la Bible, et qui trouve son écho, en France, dans la littérature courtoise du Bas Moyen Âge¹⁵⁶. Toutefois, l'oiseau ne s'en tient pas, comme nous l'avons vu, au jardin, et sa valeur médiatrice provient de sa capacité à prendre son envol et se rir des frontières. En revanche, l'espace délimité par le jardin possède lui aussi un caractère médiateur très marqué qu'il importe de faire apparaître dans le cadre d'une analyse poético-thématique des chansons folkloriques en laisse.

À cet effet, il faut d'abord souligner que ce type de jardin constitue pour la littérature et l'iconographie du Moyen Âge un topos. Armand Strubel écrit à ce sujet :

Une enceinte de hauts murs, un pré fleuri, des arbres, une source, des chants d'oiseaux : c'est le décor stéréotypé de l'aventure, surtout amoureuse. Jardin ou verger, et espace de nature domestiquée se résume à quelques éléments, qui sont d'autant plus riches de sens qu'ils sont stylisés.¹⁵⁷

Ainsi, le caractère fixe des éléments du jardin, plutôt que de scléroser le sens représenté, permet de créer une sorte de canevas sur lequel il est particulièrement aisé de greffer un langage allégorique :

Il offre un schéma cohérent, homogène et prévisible, avec des associations consacrées par une longue tradition (le mur, les arbres, les oiseaux, l'eau), qui créent la logique indispensable à la construction du sens littéral. En même temps, les combinaisons qu'il propose sont riches de significations virtuelles que l'allégorie est particulièrement capable d'expliciter.¹⁵⁸

¹⁵⁶ L'image du jardin hors du monde et de ses misères provient à la fois des poètes grecs et latins (le locus amoenus de Lucrèce - un lieu amène, protégé par de hauts murs, où l'on se retrouve seul ou entre intimes - sera en grande partie repris au Moyen Âge par la poésie courtoise) et de la Genèse (le jardin d'Éden fait l'objet de nombreuses représentations iconographiques au Moyen Âge où l'homme, la femme, l'arbre, la source et les hauts murs sont des éléments fixes du décor).

¹⁵⁷ Armand Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, no 28, « Vergers et jardins dans l'univers Médiéval », 1990, p.346.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.347.

Le caractère fixe du jardin donne ainsi une emprise à l'exégète populaire, le premier destinataire de ces chansons. À l'aide d'éléments bien connus, l'allégorie se lit plus aisément sans toutefois se révéler tout à fait. En effet, comme le remarque Patrick Labarthe à propos de l'allégorie dans la littérature médiévale, « L'allégorie ne peut [...] apparaître qu'au travers d'un regard et d'un point de vue. [...] Elle n'offre nullement cette simplicité trop claire tant soupçonnée par un esprit "moderne", ni cette vérité stable qui semble affleurer sous le sens littéral dans l'exégèse scripturaire.¹⁵⁹ » Ainsi, faire apparaître le sens allégorique contenu dans une chanson folklorique issue de cet univers courtois n'a rien d'un exercice définitif. Sans épuiser les ramifications de l'allégorie, nous nous proposons néanmoins d'en esquisser les contours afin de faire apparaître ce qui est primordial pour notre étude, soit le fait que la signification cryptée¹⁶⁰ de ces deux chansons est liée à une médiation symbolique qui met en relation anthropos et cosmos.

D'abord, pour ce qui est de la chanson « La belle est en prison d'amour », nous croyons que sa dimension allégorique renvoie au caractère médiateur du jardin qui y est évoqué. Puisque le jardin est d'abord un espace imperméable, privé, il permet à celui ou celle qui s'y trouve d'ouvrir son cœur, comme c'est le cas dans cette chanson. Le mot *prison*, comme nous le relevons plus haut, connote d'emblée un lieu reclus et solitaire. De plus, la difficulté avec laquelle le père et l'amant cherchent la belle laisse sous-entendre le caractère secret de ce lieu. C'est parce que ce lieu est bien protégé qu'il permet une rencontre véritable - avec soi, avec l'autre - loin des regards car « [...] le jardin [est un], lieu d'intimité, intimité de l'homme avec la terre, intimité de l'homme avec l'homme, intimité de l'homme avec Dieu.¹⁶¹ » En somme, l'intimité du lieu est garante de son caractère médiateur; autrement, l'être se ferme au monde, à l'autre, à Dieu s'il se croit observé.

¹⁵⁹ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève, 1999, p. 25.

¹⁶⁰ Jacques Le Goff souligne, à cet effet, l'importance qu'occupait au Moyen Âge le langage symbolique, crypté, dans tous les strates de la société : « Le symbolisme était universel, et penser était une perpétuelle découverte de significations cachées, une constance "hiérophanie". Car le monde caché était un monde sacré, et la pensée symbolique n'était que la forme élaborée, décantée, au niveau des doctes, de la pensée magique dans laquelle baignait la mentalité commune. » Jacques Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval*, Champs-Flammarion, Paris, 1982, p. 304.

¹⁶¹ Christiane Deluz, *loc. cit.*, p. 99.

Aussi, la présence du berger qui a vu la belle dans la chanson semble rompre cette intimité essentielle à l'établissement d'un locus amoenus. Toutefois, le pâtre n'est pas tout à fait étranger au jardin et se confond aisément avec la nature qui l'entoure. C'est pourquoi il agit ici en manière de guide et de gardien de la « prison d'amour ». Par sa connaissance de la nature, il permet au père et à l'amant de connaître la présence de secrets bien gardés, dans notre cas : « la beauté même ». Soulignons toutefois qu'il n'est pas dit si le berger transgresse la frontière de la prison d'amour : s'il évoque sa présence, elle demeure indéterminée « dans ces vallons » et il n'est par la suite pas question d'une rencontre entre le père ou l'amant et la jeune fille, c'est en cela aussi qu'il peut représenter le gardien de ce jardin. Il est donc une sorte d'intermédiaire entre le dehors et le dedans, la nature et l'homme. La représentation pastorale est d'ailleurs très commune dans la liturgie catholique pour désigner ceux qui agissent en tant qu'intermédiaires entre Dieu et les hommes : ainsi, tant sur le plan religieux que folklorique, le berger possède une connotation symbolique à la fois pour la société médiévale française qui a vu naître cette chanson et pour la société québécoise traditionnelle dont les repères religieux et culturels sont demeurés sensiblement les mêmes. Le berger, personnage principal de l'imaginaire bucolique, constitue donc un pivot dans la chanson « La belle est en prison d'amour ».

En somme, le premier élément de cette allégorie est l'existence d'un espace intime qui permet un contact entre la nature, l'homme et, potentiellement, la divinité.

Ce contact est renforcé par la présence de la fontaine. Selon Christiane Raynaud, « la fontaine fait du jardin un lieu paré et aménagé où la nature dit sa puissance et sa fécondité, d'où le jaillissement de l'eau¹⁶² ». Autrement dit, la fontaine est à rapprocher de la puissance créatrice qui donne souffle à la vie. Elle rejoint l'opposition anthropologique mise de l'avant par Lévi-Strauss entre nature et culture, et qui, selon Klinkenberg, est essentiellement assimilable à celle qui oppose *Anthropos* et *Cosmos*. On voit en effet dans « La belle est en prison d'amour » que « fontaine » et « ruisseau » sont employés alternativement pour désigner la même chose. Cette opposition est contenue dans le sens même de fontaine qui

¹⁶² Christiane Raynaud, « Les relations de l'homme et du jardin au XVe siècle dans les livres religieux, derniers échos du langage iconographique médiéval », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence no 28, « Vergers et jardins dans l'univers Médiéval », 1990, p. 294.

s'est transformé à travers le temps, évoluant de la nature vers la civilisation : « [...] elle a représenté [...] tour à tour une source d'eau pure, une rivière, puis une construction pour amener par canalisation les eaux dans un bassin.¹⁶³ » La fontaine est par conséquent une canalisation des forces naturelles au profit de l'homme, la rencontre heureuse du débordement et de la contenance. Sur le plan allégorique, elle peut figurer le débat intérieur des pulsions où les forces les plus vives cherchent à être endiguées au profit de l'équilibre social ou affectif. D'ailleurs, dans la plupart des chansons folkloriques québécoises, auprès de la fontaine, il n'est question que de la tension amoureuse : amour coupable (avant le mariage), amour impossible, amour perdu.

De plus, la fonction sociale de la fontaine, qui est dans les villages le point de rencontre, au milieu de la place, est renversée dans le jardin où elle est tout à la fois un lieu d'intimité et le lieu des rencontres amoureuses¹⁶⁴. Cette situation particulière fait d'elle le théâtre des événements contenus dans nombre de chansons folkloriques. Ainsi, dans « La belle est en prison d'amour », la fontaine sert de lieu de confidence qui est simultanément intime et ouvert à certaines intrusions.

Le second élément de cette allégorie fait donc ressortir le caractère transitoire du jardin d'amour où subsiste une tension qui appelle à être résolue. Dans « La Belle est en prison d'amour », la présence dans cette prison est d'ailleurs annoncée comme passagère puisqu'il est dit que la belle est là « pour y passer une semaine ». Ce qui est prisonnier ici, c'est véritablement un désir très fort dont elle est sa propre geôlière : « Faut-il être auprès d'un ruisseau / Sans pouvoir boire de l'eau qui coule / Buvez, buvez, la belle, buvez / Car c'est pour vous que cette eau coule. »

Ce supplice de Tantale que la belle endure est bien entendu créé par l'amour, figuré ici par la rose. Comme la fontaine, la rose entretient un rapport étroit entre culture et nature. Toutefois, le lien qui la rattache à la nature ne correspond pas à sa dimension sauvage, mais plutôt à son aspect divin : « Comme cette fleur était un produit horticole chez les Grecs et dans toute la civilisation occidentale, on l'a crue d'origine surnaturelle. De nombreuses

¹⁶³ Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., p. 233.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 234.

légendes sont alors nées pour expliquer son origine, et on l'attribua à plusieurs divinités.¹⁶⁵ » La rose possède ainsi une symbolique toute particulière rattachant l'homme à Dieu. Cette valeur surnaturelle en fit le symbole de l'amour par excellence dans la culture populaire occidentale et, partant, dans la chanson folklorique québécoise.

Dans « La belle est en prison d'amour », la référence à l'impossibilité de la cueillette n'est donc pas seulement symbolique mais encore une fois allégorique. Elle renvoie à la tradition du bouquet dont l'origine remonte à l'époque courtoise¹⁶⁶ (XII^e – XIII^e siècles) et qui s'est perpétuée dans certaines régions en France comme au Québec jusqu'au seuil du XX^e siècle¹⁶⁷. Cette coutume consistait en la cueillette d'une couronne de rose – habituellement par la jeune fille – destinée à l'être cher afin de lui signifier qu'il est l' élu de son cœur¹⁶⁸. Ainsi, l'incapacité de cueillir la rose, dans la chanson qui nous occupe, provient d'une impossibilité amoureuse; la rose ne pouvant alors accomplir sa fonction médiatrice rendant l'amour à l'image de l'éternel.

Ce troisième élément de l'allégorie du jardin d'amour met de l'avant la relation avec le sacré qu'entretient la belle en prison d'amour. Ainsi, par le jardin qui appelle à l'intimité et la rencontre, la fontaine qui évoque la tension débordante de la vie et son aspect transitoire, et la rose qui est la représentation divine de l'amour, se construit une allégorie d'un passage clef de la vie humaine où la jeune fille est appelée à passer de l'univers familier de l'enfance à celui inconnu de l'âge adulte et de femme, allant de l'ignorance au savoir (ce qui rappelle évidemment de le parcourt d'Ève dans un célèbre jardin). Cette transition se fait avec l'aide du divin : l'amour est sacré et est cautionné par une voix - divine? relayée par les oiseaux? - qui appelle à l'union de la belle et de l'homme, de la belle et du monde : « Car c'est pour vous » ...

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹⁶⁶ « La rose et les fleurs sont bien plus que des symboles, elles sont le langage de l'amour, car les couleurs et les différentes variétés de fleurs expriment toute la gamme des sentiments qui animent les amoureux. » : Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., pp. 193-194.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 197.

Il n'est cependant pas possible de relever une allégorie dont la médiation agirait de manière semblable dans « Chez-nous on l'avait fille que moi ». Néanmoins, il est possible d'y lire en quelque sorte le négatif de l'allégorie de la chanson précédente. En effet, le lieu de l'action est l'envers du jardin d'amour. Selon Jacques Lacoursière, dans l'imaginaire populaire, la mer ne correspond pas à quelque chose de positif avant le milieu du XIXe siècle. Elle est associée plutôt aux forces hostiles, à l'inconnu radical¹⁶⁹. Dans la chanson qui nous concerne, la mer semble en effet peu avenante pour celle qui s'y trouve. On l'y a envoyé « là-bas », assurément sans son consentement. Aussi, comme dans le jardin d'amour, la mer offre ses remparts, seulement ceux-ci ne sont pas protecteurs mais menaçants, puisque la jeune fille ne peut faire appel - sans évoquer les oiseaux - à ses proches pour la protéger. Sa prison n'est pas en elle mais autour d'elle. Elle est donc à la merci d'un « moulignèr » qui semble d'ailleurs peu craindre les oiseaux. Ainsi, à l'exception de ces oiseaux qui seuls la rattachent à la terre, la belle est livrée à l'hostilité du monde, des forces telluriques comme des pulsions animales. À l'inverse de la fontaine, la mer connote ce déchaînement, cette incapacité de l'homme à maîtriser entièrement la nature et à entrer en parfaite communion avec celle-ci. Devant l'impuissance de l'homme face à la nature, celui-ci se tourne vers le divin. C'est donc la présence des oiseaux qui réchappe le potentiel médiateur de cette chanson. Néanmoins, la puissance médiatrice - et partant poétique - n'est pas la même que dans « La belle est en prison d'amour ». Dépourvue d'un support allégorique, elle demeure évoquée sans être tout à fait mise en action.

En somme, par la recherche de médiations symboliques qui mettent en scène anthropos et cosmos, ce qui à première vue pouvait sembler de simples « images mortes », des thèmes cent fois rabâchés, possède en bout de ligne une signification profonde non seulement pour la société dans laquelle ces chansons traditionnelles sont interprétées mais aussi pour celui qui souhaite en saisir aujourd'hui le sens poétique. Les médiations ne sont, bien entendu, pas toutes accomplies avec autant de succès ni ne possèdent la même résonance poétique. Il n'en demeure pas moins que pour certaines chansons, comme « La belle est en

¹⁶⁹ Jacques Lacoursière dans Gilles Carle, *Épopée en Amérique. Une histoire populaire du Québec*. Imavision, Montréal, 1997, DVD, épisode 1. 3 min 0 sec.

prison d'amour », la mise au jour de ces médiations fait ressortir le caractère poétique des compositions.

Médiation discursive

Le troisième type de médiation identifié par Klinkenberg correspond au lien discursif qui unit les différents éléments d'un texte : « L'opposition est posée dans un énoncé et est progressivement résolue au long de cet énoncé.¹⁷⁰ » On retrouve par conséquent ce type de médiation dans différents types de discours. Le conte fantastique, par exemple, peut abolir l'opposition entre pauvreté et richesse lorsqu'un pauvre garçon amoureux d'une princesse s'avère à être lui aussi prince et peut dès lors épouser la fille d'un roi. On peut retrouver aussi ce genre de médiation dans le discours scientifique, comme ce fut le cas en « biologie [lorsque 'on] a dû argumenter pour faire admettre que l'homme et l'animal, deux catégories opposées, pouvaient être justiciables de la même approche¹⁷¹ ».

En somme, la médiation discursive abolit, en bout de ligne, l'opposition entre anthropos et cosmos, mais non par le biais du symbole ou de la figure : elle le fait à l'aide du récit. C'est pourquoi aussi la médiation discursive est réputée moins poétique. En effet, dans les médiations rhétoriques ou symboliques, l'abolition entre les deux pôles de l'existence se crée presque instantanément : la figure se construit en quelques mots, de même la signification du symbole apparaît dans le contexte immédiat de la phrase. Tout ceci donne à « ressentir » immédiatement, ce qui d'une certaine manière concentre l'effet poétique¹⁷². En revanche, l'effet de la médiation discursive n'apparaît qu'au terme d'un processus qui peut être plus ou moins long. Cela signifie-t-il pour autant qu'il n'arrive pas à faire apparaître le signifié poétique? Nous ne le croyons pas. Nous pensons plutôt qu'il est possible que ce signifié apparaisse, mais que son effet n'ait pas la même prégnance que dans le cas des médiations symboliques ou rhétoriques. Autrement dit, il s'agit bien d'une question de degré de poéticité.¹⁷³ Mais le faiblement poétique n'est pas le non-poétique. Ainsi, une étude poétique

¹⁷⁰ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d9.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. d9.

¹⁷² L'effet poétique, à cause de son intensité, a ceci de particulier qu'il est extrêmement fugace.

¹⁷³ Ceci rejoint notre posture théorique annoncée en introduction quant à la valeur du poétique : la médiation discursive correspond, finalement, à ce que l'on retrouve dans toute littérature qui abolit un

de la chanson folklorique doit s'attacher à décrire de manière extensive ce qui construit potentiellement ce sens particulier. Nous verrons à cet effet que la médiation discursive agit conjointement avec la médiation symbolique, construisant le sens poétique par l'addition de ses procédés.

À cette première remarque, nous devons en ajouter une seconde : puisque la médiation discursive se trouve tout autant dans le discours scientifique que dans la poésie ou le conte, son effet n'est pas à tout coup poétique. C'est sur le plan de la forme de la signification que s'opère la distinction entre poétique et non-poétique :

L'effet principal est que, la science se donnant comme générale, on y perd toute appréhension phénoménologique des phénomènes dont elle s'occupe. Les effets de présence immédiate s'y abolissent. À l'inverse, parce qu'elle est individuelle, la médiation poétique vise bien, elle, à assurer cette appréhension phénoménologique. Ceci découle d'une opposition fondamentale [...] : le sens scientifique est par définition destiné à se stabiliser, tandis que le sens rhétorique tend par définition à rester instable¹⁷⁴.

Cette incapacité du sens poétique à se stabiliser provient de la nature de ce sens qui, nous l'avons vu avec Cohen, est caractérisé par sa non-référentialité d'une part, et par sa nature affective, liée à l'appréhension phénoménologique, d'autre part. Ainsi, le langage scientifique peut effectuer des médiations discursives dont la visée est conceptuelle. À l'inverse, ce genre de médiation, lorsqu'elle est réussie, dans un conte ou une chanson, crée une sensation que le langage conceptuel ne peut rendre, mais peut en revanche décrire. Selon Klinkenberg, cette différence de signification est liée aussi à la portée du discours : « Sur le plan social, le savoir scientifique est partagé, et la restructuration scientifique se donne comme ayant une portée universelle. Face à lui, la médiation poétique est par définition erratique et contingente. » Par conséquent, les traits « universel » ou « individuel » contribuent à distinguer ces deux types de langage.

À la lumière de ces considérations, nous croyons qu'il est possible de repérer dans les chansons « La belle est en prison d'amour » et « Chez nous on l'avait fille que moi »

tant soit peu le sens noétique du langage. Ainsi, nous situerions sur une échelle continue le littéraire et le poétique : le second étant une forme concentrée du premier.

¹⁷⁴ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d13.

certaines médiations discursives capables de créer un effet poétique, c'est-à-dire qui effectuent un rapprochement entre *Anthropos* et *Cosmos* tout en conservant le caractère individuel et instable propre au sens poétique.

La médiation discursive opère en effet sur l'ensemble de la structure narrative de la chanson « La belle est en prison d'amour ». Nous avons vu plus haut que le berger jouait un rôle de passeur dans cette composition. Ainsi, au départ, en étant à la recherche de la belle, le père et l'amant se trouvent en quelque sorte à l'extérieur de l'univers amoureux de celle-ci. Puis, de l'extérieur, le berger leur indique « ces vallons » où se trouve la retraite intime de la belle. On observe de la sorte un passage de l'extérieur vers l'intérieur : le mot prison servant à désigner le jardin de la belle souligne d'ailleurs bien le caractère intérieur de son univers. En somme, la chanson effectue une médiation entre le monde (l'extérieur) et l'homme (l'intérieur) par le biais d'une transformation narrative dans laquelle le berger joue le rôle symbolique de passeur.

De plus, le jeu des questions-réponses que l'on retrouve dans les deux dernières strophes accomplit aussi une médiation discursive. La séparation est d'abord énoncée dans la question : « Faut-il être auprès d'un ruisseau / sans pouvoir boire de l'eau qui coule ? » puis elle est abolie : « Buvez, buvez, la belle, buvez / Car c'est pour vous que cette eau coule. » L'homme et le monde sont ainsi rapprochés puisque la nature est dès lors faite pour l'homme, tournée vers lui dans ses agissement les plus secrets : l'eau ne coule que pour lui, la fleur n'est là que pour son regard.

L'« indétermination des voix¹⁷⁵ », qui caractérise ces deux médiations discursives, maintient l'instabilité de leur sens rhétorique. En effet, nous le relevions plus haut, il est difficile de savoir qui parle vraiment dans le dialogue des deux dernières strophes : la belle à elle-même ? l'amant à la belle ? l'oiseau ? le berger ? De même, la voix qui affirme plus haut « Il faut demander au berger [etc.] » n'est pas clairement déterminée : est-ce le narrateur, l'amant ou le père qui parle ? Autrement dit, « ce mélange polyphonique[...] avec une

¹⁷⁵ Marc Dominicy, « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie ? », *loc. cit.*, p. c10.

intrusion d'une autre voix, tout à fait indéterminée¹⁷⁶ » crée un « brouillage¹⁷⁷ » du sens, lié notamment à la perte de référentialité, qui est nécessaire à l'effet poétique.

L'instabilité du sens apparaît donc sur le plan noétique : on ne peut semble-t-il fixer conceptuellement ce qui est évoqué par ces médiations de manière symbolique et discursive. Toute interprétation de la chanson « La Belle est en prison d'amour » traduite en termes conceptuels demeure à cet effet variable et incomplète : dire qu'il s'agit d'une allégorie du passage de l'enfance à l'âge adulte par le truchement de l'amour, comme nous le suggérions plus haut, est loin d'épuiser toutes les potentialités signifiantes de cette chanson. On pourrait y voir une allégorie de l'amour impossible. Ou alors une réflexion existentielle qui renvoie à la difficulté du rapport à l'autre. Et tout cela en même temps. En somme, aucune interprétation n'est, dans ce cas, définitive, ce qui préserve le caractère instable de l'énoncé. Finalement, la portée de ce discours demeure individuelle dans la mesure où il est prononcé dans un cadre précis, et ne s'énonce pas comme une loi universelle (il s'agit d'un point de vue ouvertement subjectif).

Dans la chanson « Chez nous on l'avait fille que moi », l'on peut aussi repérer une médiation discursive qui prend appui sur l'ensemble du texte. Au départ, la jeune fille est séparée de ses parents et envoyée loin sur mer. Elle est alors en état de vulnérabilité, à la merci de celui qui l'emmène. C'est en convoquant les oiseaux, qui dans cette chanson sont attachés à la terre ferme (« les oiseaux du bois »), que la distance physique entre les êtres est potentiellement abolie : peu importe où le couple se trouve, sur terre ou sur mer, leurs faits et gestes sont susceptibles d'être vus et rapportés. Le monde est complice ; il regarde et protège éventuellement la jeune fille. De l'état de vulnérabilité, elle passe ainsi à celui de force et de contrôle. L'homme et le monde sont ainsi rapprochés par le truchement d'une médiation discursive faisant intervenir une médiation symbolique. Le sens demeure encore une fois instable puisque cette médiation discursive laisse en suspens le récit qui opère une sorte de digression médiatrice (qui aboutit à la médiation symbolique unissant le français et le latin).

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. c11.

¹⁷⁷ Ce « brouillage » qui est l'effet de l'indétermination des voix est à rattacher au phénomène poétique de « l'évocation ». Voir sur la question, Marc Dominicy, « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie? ».

Ainsi, si la médiation discursive effectue ici un rapprochement entre l'homme et le monde et abolit l'impression de distance inhérente à cette relation, elle ne résout rien sur le plan narratif et conceptuel maintenant de ce fait l'aspect instable et individuel du discours.

En somme, dans ces deux chansons, la médiation discursive agit comme vecteur de poéticité. La narration en tant que mode discursif n'y exclut pas le sens poétique, mais jointe à certains éléments de nature symbolique, elle lui permet d'advenir. Ceci est aussi dû en partie au fait que la narration demeure précaire, c'est-à-dire qu'elle ne se plie pas parfaitement à la forme « récit ». En fait, il y a certes récit – puisqu'il y a transformation¹⁷⁸ – mais celui-ci n'est pas clos : le dénouement demeure toujours instable (contrairement par exemple à celui du conte de fée où la clôture ne laisse place à aucune interprétation), la présence des voix n'est pas toujours déterminée et le sens du discours ne se laisse pas enfermer dans une seule explication de type noétique, c'est-à-dire neutre et conceptuelle. En somme, la médiation discursive maintient une forme d'instabilité qui se répercute en retour dans la forme narrative. Cette forme jointe à la médiation discursive permet l'apparition de l'effet poétique.

Notons finalement que la médiation discursive à caractère poétique n'est d'ailleurs pas rare dans le cas de la chanson folklorique. Si la chanson a certes tendance à raconter des histoires (comme nous le soulignons plus haut), contrairement au conte traditionnel, il est fréquent de voir qu'elle se soucie peu de la clôture événementielle. Nous pourrions à cet effet distinguer deux types de finales non résolutes : une qui agit à la manière d'une digression et qui se clôt sur une trivialité, comme c'est le cas par exemple de la structure dites des « trois moulins » qui vient se greffer à différentes chansons au caractère plus ou moins tragique¹⁷⁹. Ce type de finale annule toutefois la médiation discursive et vient bousiller le potentiel poétique de ces chansons par son caractère arbitraire et banal. À l'inverse, il est aussi commun de voir une forme de dénouement que nous pourrions qualifier d'ouvert, c'est-à-dire qui ne résout pas la tension d'abord installée favorisant ainsi une interprétation poético-symbolique. La chanson « La Belle est en prison d'amour » en est d'ailleurs un exemple type :

¹⁷⁸ Voir, à ce sujet, p. 17.

¹⁷⁹ C'est le cas, notamment de la chanson en laisse « Par derrière chez ma tante » (Conrad Laforte, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, op. cit., pp. 506, 534-536).

on ne sait ce qu'il adviendra des amours de la belle, ni du père ou de l'amant. La chanson se termine sur un appel : « Car c'est pour vous, que cette rose cueille. »

Grotesque

Comme nous avons pu le constater, médiation discursive et médiation symbolique peuvent aller de pair afin de créer une dynamique poétique au sein de chansons à dominante narrative. L'action combinée de ces médiations s'observe de même dans l'élaboration d'un autre type d'images dont la chanson folklorique est particulièrement friande et vers lequel nous souhaitons nous tourner. Ces images concernent toute une catégorie de chansons qui sont habituellement regroupées sous les appellations « paillardes », « gauloises », « grivoises » ou « à boire ». Ces chansons représentent une proportion importante du répertoire folklorique¹⁸⁰ et renvoient, comme dans le cas des symboles courtois, à un imaginaire bien particulier, hérité du Moyen-âge et de la Renaissance¹⁸¹.

Afin de mettre en relief cette thématique particulière qui est un des piliers de la chanson folklorique, il nous faut faire appel aux écrits de Mikhaïl Bakhtine concernant le carnaval. Ce dernier a investigué cette façon unique de voir le monde qui caractérise le temps de carnaval et qui a influencé bon nombre d'œuvres parmi lesquelles nous retrouvons les chansons folkloriques. De plus, s'il importe d'un point de vue poétique d'étudier le caractère carnavalesque de certaines chansons, c'est parce qu'il est possible, comme nous l'affirmions plus haut, d'effectuer un rapprochement significatif entre l'effet poétique de « totalisation » et la notion de « réalisme grotesque » telle qu'élaborée par Mikhaïl Bakhtine.

Ce que Bakhtine appelle le « réalisme grotesque » correspond à un « système d'images de la culture comique populaire¹⁸² », à un symbolisme dont « le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique [...] le cosmique, le social et

¹⁸⁰ Ce type de chansons est d'ailleurs loin de se limiter à la catégorie des « chansons en laisse » : on le retrouve tout autant dans les cinq autres catégories proposées par Laforte.

¹⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970, p. 12.

¹⁸² *Ibid.*, p. 28.

le corporel [y] sont indissociablement liés, comme un tout vivant et indivisible.¹⁸³ » Cette définition nous renvoie au principe de la médiation : l'anthropos et le cosmos sont liés l'un à l'autre dans un même énoncé ou une même image. Elle peut être de même rapprochée de la notion de totalisation du langage poétique. La totalisation, tout comme le réalisme grotesque, possède une valeur englobante par rapport à l'horizon phénoménologique, abolissant les opposés au profit d'une sensation d'unité. Ainsi, si la figure totalisante ne peut actualiser son opposé, le grotesque, quant à lui, réunit les deux opposés en un tout. Ceci a pour effet, comme dans le cas de la figure, de créer une forme d'ambivalence. En effet, un des traits principaux du réalisme grotesque, selon Bakhtine, est aussi cette notion d'ambivalence : une image grotesque contient, par nature, les « deux pôles du changement [...] l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose.¹⁸⁴ »

Pour ce faire, nous devons aborder deux nouvelles compositions, tirées du répertoire des chansons en laisse, dans lesquelles cette thématique est présente. La première est issue de la collection d'Édouard-Zotique Massicotte; elle s'intitule « Derrière chez nous il y a un homme ¹⁸⁵ ». Dans le *Catalogue* de Laforte, elle est classée sous le titre « Le berger malade » dans la catégorie « bergers et bergères » des « chansons en laisse ».

Derrière chez nous lui y a t'un homme (bis)
Lui a t'un homme qui est bien malade
J'aime le vin, (bis) l'amour, mesdames,
J'aime le vin.

Lui a t'un homme qui est bien malade (bis)
Il lui a personne pour le guérir.
J'aime le vin. [etc.]

Il lui a qu'une p'tit' fillette
Dedans sa main ell' tient un merle.

De l'autre main, ell' tient un rossignol
Le rossignol dit au merle :

¹⁸³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁵ Collection E.-Z. Massicotte, Musée canadien des civilisations, EZM-2053 (1123), chantée par Jos. Rousselle, 1917.

« Il faut aller en Angleterre.
- À Angleterre qu'y irons-nous faire?

- Nous irons voir les filles à terre. »
J'ai vu venir la grosse Esther.

Dedans sa main tient un' bouteille,
Dans l'autre main, ell(e) tient un verre.

La seconde chanson provient de la collection « Conrad Laforte » située aux Archives de folklore de l'Université Laval¹⁸⁶ :

C'était une pauvre vieille qui vendait du vin clairet (bis)
J'y en ai d'mandé t'une chopine du meilleur qu'elle avait
Pis dori dora boum boum
J'te tapoche, j'te fauille
J'te bobine, ri-a-huit-huit

J'y en ai d'mandé...

Elle m'a répondu que oui mon baril n'est pas percé
Mon baril n'est parcé je n'ai pas de percëois
J'ai mis la main dans ma poche j'avais le mien tout prêt
Je y ai parcé son baril à la place qu'a désirait
Si vous venez à passer par ici e n'oubliez pas votre percëois.

Ces deux chansons relèvent d'un même esprit que l'on pourrait associer à celui du carnaval tel que l'a décrit Mikhaïl Bakhtine. L'origine de ces chansons, toutes deux issues de l'Europe francophone, nous ramène d'ailleurs au Moyen Âge et à la Renaissance, lorsque l'esprit de carnaval était, selon l'auteur russe, particulièrement effervescent¹⁸⁷. Plus précisément, c'est sur le plan thématique, que certaines images qui y sont développées rappellent le « grotesque » qui est caractéristique de l'imaginaire carnavalesque.

¹⁸⁶ Collection Conrad Laforte, Archives de folklore de l'Université Laval, chantée par Georges Daigneault le 26 novembre 1960, Saint-Théodore d'Acton (Bagot). Dans le *Catalogue* de Laforte, elle est classée sous le titre « La vieille qui vendait du vin clairet » dans la catégorie « Fantaisies érotiques » des « chansons en laisse ». La transcription typographique est aussi de Conrad Laforte.

¹⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 12.

Dans la chanson « Derrière chez nous luy a-t-un homme », il apparaît d'entrée de jeu que les deux pôles du changement sont représentés par deux personnages liés l'un à l'autre : « un homme qu'est bien malade » et une « petit' fille » qui est auprès de lui. Le rôle de la petite fille ne semble pas celui de guérir – « Luy a personne pour le guérir » – mais plutôt celui d'incarner la jeunesse, le renouveau aux côtés d'un moribond. Elle n'est pas là pour rompre le fil des événements, mais plutôt, au contraire, pour marquer leur marche inéluctable. Ceci nous amène au second trait du réalisme grotesque qui est l'« attitude à l'égard du temps, du devenir »¹⁸⁸. Bakhtine souligne en effet l'importance du cycle dans la temporalité grotesque : conception, naissance, croissance et mort sont inévitablement liés dans une progression qui est circulaire. Ainsi, l'image de la petite fille, dans « titre », n'est pas elle non plus figée, mais en mouvement : elle tient dans sa main deux oiseaux qui sont prêts à s'envoler. Nous avons vu à cet effet que les oiseaux correspondent à un symbole médiateur important pour la chanson folklorique. Dans ce cas, en tant qu'hypostases ailées de la jeunesse, ils sont une fois de plus les acteurs d'une médiation discursive. Ceux-ci nous amènent à une femme qui par sa taille représente la maturité, l'abondance voire le renouveau par l'enfantement (les gestes bachiques de la « grosse Esther », peuvent être associés au cycle de la digestion), bouclant ainsi le cycle de la régénérescence.

Outre cela, Bakhtine affirme que « le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel »¹⁸⁹. Le refrain semble relever de cette logique du rabaissement : l'amour est ramené au vin, en en étant précédé et suivi. Le comble des sentiments humains est mis en correspondance avec l'ivresse du bon boire. Dans les couplets, lorsque les oiseaux vont « voir les fill's », le rabaissement est souligné par le texte : ils y vont « à terre ».

En somme, le système d'images grotesques mis de l'avant dans cette chanson crée l'impression que les frontières entre des éléments normalement opposés sont momentanément abolies au profit d'une sensation d'unité : jeunesse et vieillesse, amour et concupiscence, ciel et terre forment un tout. L'homme n'est plus en rupture avec le monde; le temps et l'espace ne sont plus des obstacles.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

Nous pouvons relever les mêmes marques d'une conception carnavalesque du monde qui contribue à créer un effet de totalisation dans la chanson « Le perceois ». Dans *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtine identifie une image type du grotesque qui est celle de la vieille femme enceinte riant. Le caractère grotesque de cette image provient, entre autres, de la représentation de « deux corps dans un seul [qui est] aussi rapproché que possible de la naissance ou de la mort¹⁹⁰ ». Dans « Le perceois », la vieille femme correspond à cette image grotesque. En effet, cette « fantaisie érotique », comme la qualifie Laforte, amalgame en un même personnage à la fois « une pauvre vieille » et un être désirable (ce qui constitue socialement des termes opposés). L'opposition est renforcée par le fait que cette vieille est de surcroît potentiellement vierge : « mon baril n'est pas percé. » Ainsi, elle combine deux corps en un seul.

De plus, la fusion qui est opérée entre la vieille et le baril renvoie à cette image de la femme enceinte. Le vin qu'elle porte en elle correspond à un des « parangons de l'aliment¹⁹¹ » dans la culture occidentale, c'est-à-dire un symbole de vie qui possède une valeur médiatrice très forte à laquelle la liturgie chrétienne a, bien entendu, contribué grandement. Ainsi, dans la dernière cène, le vin permet la perpétuation du Christ dans l'homme par célèbre formule « ceci est mon sang ». L'analogie avec la fécondation devient alors limpide : pour que la vie coule, il faut percer le baril. Le refrain ne fait que renforcer ce qui était déjà passablement clair dans les couplets : « J'te tapoche, j'te faufile, j'te bobine. » Finalement, le ton d'ensemble de la chanson est celui du rire qui est, pour reprendre les mots de Bakhtine, « un rire de fête. Ce n'est donc pas une réaction individuelle devant tel ou tel fait "drôle" isolé [...] C'est le rire général.¹⁹² » Le rythme bondissant de la chanson, couplé au refrain en partie onomatopéique, contribue d'ailleurs à créer cette impression englobante de rire.

En somme, le personnage de la chanson « Le perceois » correspond tout à fait à l'image type de la vieille femme enceinte riant. Ainsi, le réalisme grotesque qui marque ces deux chansons constitue un vecteur de poéticité important puisque sa dimension médiatrice,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹¹ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d8.

¹⁹² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 20.

unissant le haut et le bas, la vie et la mort, crée un effet de totalisation du sens permettant d'appréhender simultanément des éléments fondamentaux et normalement opposés de « l'univers du sens¹⁹³ ».

Origine thématique

Nous avons vu dans le présent chapitre que certains thèmes abordés par la chanson folklorique pouvaient faire l'objet de médiations à valeur poétique. Sans avoir, bien entendu, épuisé les ressources thématico-poétiques que recèle notre corpus, nous en avons souligné les principaux traits. Ce relevé nous amène ultimement à étudier la nature des référents associés à ces éléments de thème. Autrement dit, il importe de savoir d'où provient le « sens pathétique » créé par ces éléments en contexte de médiation. En reprenant les termes de Jean Cohen, nous devons nous interroger à savoir s'il est d'origine naturelle, culturelle ou personnelle¹⁹⁴.

Ceci nous ramène évidemment aux premières impressions des commentateurs du XIX^e siècle qui, comme nous l'avons mentionné en introduction, voyaient dans la chanson folklorique une forme de poésie naturelle. À notre avis, cette correspondance entre la poéticité et une forme naturelle de signification n'est pas qu'un préjugé romantique. L'approche poétique de Jean-Marie Klinkenberg à cet effet nous paraît très éloquente puisqu'elle est fondée sur une hypothèse anthropologique : la poésie toucherait quelque chose qui relève de la nature même de l'homme, de sa volonté de fusion avec le monde, de même que sa volonté de savoir¹⁹⁵. D'où l'existence d'un contenu spécifique qui, s'il est médié par certains procédés, engendre un effet poétique.

Toutefois, cet amalgame dont le sens profond serait d'origine naturelle ne peut se réaliser, dans le langage, qu'à travers des signes dont la consonance culturelle est évidente. Il en est ainsi de la rose et du berger, de la fontaine, des oiseaux et du vin. Nous avons vu en effet que leur valeur potentiellement médiatrice provient en partie de leur résonance

¹⁹³ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, p. d7.

¹⁹⁴ Voir, à ce sujet, p. 37.

¹⁹⁵ Jean-Marie Klinkenberg, *loc. cit.*, d12.

culturelle. Le vin, par exemple, ne possède pas dans la culture musulmane la même signification que dans la culture chrétienne. Cependant, ni le vin, ni l'oiseau, ni la rose ne sont des objets dont la connotation est purement culturelle. Ainsi Klinkenberg écrit très justement à propos du pain et du vin : « Dans l'élaboration des aliments, l'autonomie du monde naturel n'est pas abolie (le blé pousse, la vigne meurt du gel), mais l'artifice humain est total : ni le pain ni le vin n'existent dans la nature, que l'homme culturalise par le pétrissage ou la fermentation.¹⁹⁶ »

En somme, le référent dans la chanson folklorique est certes culturel mais aussi marqué par une consonance naturelle. Ainsi, les signes ou symboles en présence ne signifient pas par un simple rapport de convention. Autrement dit, les éléments de thème ne sont pas entièrement arbitraires : il y a en effet une forme de motivation naturelle à associer l'oiseau et le messager montrant bien que « [...] le trait pertinent de la différence poésie/prose réside dans le degré de ressemblance significativement plus élevé dans la poésie que dans la prose.¹⁹⁷ » Ainsi, le langage poétique serait essentiellement motivé à l'inverse du langage usuel qui serait essentiellement arbitraire.

Toutefois, selon Cohen, la motivation véritable ne provient pas seulement du lien naturel qui unit des éléments entre eux. Par exemple, « le rapport entre la fumée et le feu quoique naturel, reste arbitraire, dans la mesure où la fumée ne ressemble pas au feu et n'est capable de le signifier qu'en vertu d'un pur rapport de contiguïté¹⁹⁸ ». En effet, selon l'auteur de *Théorie de la poéticité*, c'est la ressemblance qui fonde la motivation. Ainsi écrit-il : « [...] on peut alors proposer de la motivation la définition suivante : est motivé tout ensemble d'éléments à la fois contigus et semblables.¹⁹⁹ » Cette définition de la motivation s'applique par exemple très bien à l'oiseau : la contiguïté avec le rôle de messager est assurée par le texte de la chanson et la ressemblance, par la nature même de la parole à laquelle le messager est associé puisque, elle aussi, voyage par les airs (*Verba volant*, dit le proverbe latin). Il en est de même de la vieille femme enceinte qui entretient un rapport de ressemblance avec

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. d8.

¹⁹⁷ Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 198.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 197-198.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 198.

l'aspect cyclique du temps puisqu'elle porte les marques de son double mouvement (la sénescence et la régénérescence) tout en entretenant un rapport de contiguïté avec la mort et la vie nouvelle (puisque'elle est aussi proche de l'une que de l'autre).

De la sorte, ce rapport de motivation qu'entretiennent dans les chansons folkloriques plusieurs éléments de thème entre leur état naturel et leur fonction culturelle, assure à ces compositions non seulement leur caractère poétique mais aussi l'impression de « naturel » qui s'en dégage. Nous croyons donc que ceci peut expliquer, du moins en partie, cette propension des premiers exégètes du folklore québécois chanté à qualifier l'objet de leur étude de « poésie naturelle ». Ainsi, plusieurs éléments de thèmes qui possèdent une résonance poétique dans la chanson folklorique se trouvent à la frontière de la nature et de la culture lui conférant une esthétique toute particulière.

CHAPITRE 3

MUSIQUE ET PERFORMANCE

Une chanson folklorique ne peut être lue de la même manière qu'un poème destiné à l'impression. Contrairement à ce dernier, la provenance et la destination de la chanson demeurent la voix. Lire une chanson dans son entier, c'est-à-dire, en relisant tous les vers répétés et en revenant sur le refrain à la fin de chaque couplet n'aurait aucun sens : le lecteur nécessairement saute des passages car la chanson est d'abord et avant tout une forme orale.

Sans perdre de vue que notre objet d'étude demeure le texte, nous croyons que celui-ci ne peut être entièrement compris hors de son contexte d'énonciation²⁰⁰. Ainsi, la hauteur des notes, le rythme, le ton et la couleur que lui donnent la contrainte musicale et son interprétation possèdent un impact très important sur sa réception esthétique. Jacques Julien, parlant des chansons folkloriques québécoises, écrit à cet effet : « Si elles réussissent à nous arracher un sourire, muettes et immobiles sur le papier, que ne pourront-elles obtenir de nous vivifiées par la gestuelle, amplifiées par la voix et précisées par le contexte.²⁰¹ »

Mais plus encore que d'être ainsi « vivifiées » comme l'écrit Julien, c'est par la voix que les mots d'une chanson prennent tout leur sens : la banale répétition que l'on retrouvait à la lecture devient dès lors une reprise en chœur ajoutant force et entrain, scellant le pacte de communion entre le chanteur et son public; le jeu phonique se transforme en instrument de musique; l'irrégularité d'un vers trouve son écho dans la construction mélodique, etc.

L'étude de l'impact de la musique sur le texte implique qu'il existe certains points de comparaison entre ces deux systèmes permettant leur analyse conjointe. À notre avis, ces

²⁰⁰ « L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence [...] » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978, p. 47).

²⁰¹ Jacques Julien, *op. cit.*, p. 45.

éléments de comparaison se situent, tout d'abord, au niveau du signifié : comme nous l'affirmons au premier chapitre, le signifié poétique se rapproche selon nous du signifié musical par l'effet que celui-ci induit sur le récepteur (lecteur ou auditeur). Aussi cette affirmation ne doit pas être considérée du simple point de vue métaphorique mais d'un point de vue structurel. Nous croyons en effet avec le musicologue et linguiste Nicolas Ruwet que si la musique signifie quelque chose, c'est qu'elle est un moyen de communication et que, conséquemment, « elle repose sur un système défini, sur une infrastructure²⁰² » :

S'il est vrai que la musique est une partie de la Culture, il faut bien qu'on puisse la considérer de quelque manière comme un système signifiant – où règnent des rapports particuliers entre signifiant et signifié – ce système symbolisant à sa manière les grands thèmes de la Culture, le rapport à l'autre, à la nature, à la mort, au désir. Tant qu'on en restera à des formulations du genre « la musique est un système qui est la chose même qu'il signifie » [...] on ne voit pas comment il sera possible de rendre compte de la place que la musique a tenue dans la vie des hommes, ni de la nécessité qui a présidé à son histoire.²⁰³

Autrement dit, il n'existe pas, à notre avis, d'opposition profonde entre poésie et musique nous empêchant d'analyser de manière synchronique ces deux systèmes. Selon Nicolas Ruwet, la plupart des musicologues n'ont pas reconnu ce fait important et ont conséquemment considéré de manière séparée les deux systèmes. Il nous semble cependant que, dans le cas de la chanson folklorique, ce serait faire fausse route que d'aborder la question ainsi. En effet, le sens du texte nous paraît si intimement lié à celui de la musique que, mis en commun, l'effet de l'un ne saurait selon nous être justement compris sans considérer l'effet de l'autre. C'est pourquoi nous croyons avec Ruwet que le rapport entre texte et musique ne peut être conçu que de manière dialectique. Ainsi, prenant à témoin le *Dichterliebe* de Schumann, Ruwet écrit :

Il faut [...] 1) admettre que si la musique de Schumann, considérée en faisant abstraction du sens des paroles, constitue un tout, dont le sens peut être fondamentalement différent du sens de cet autre tout qu'est le poème de Heine, ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre; 2) reconnaître que, d'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent

²⁰² Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, p. 34.

²⁰³ *Ibid.*, p. 44.

varier, allant de la convergence à la contradiction en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités²⁰⁴.

De la sorte, étudier le texte d'une chanson folklorique indépendamment de la musique qui l'accompagne n'est pas une erreur d'analyse et permet certes d'en dégager, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, une certaine poéticité²⁰⁵. Toutefois, l'étudier avec sa composante musicale permet de faire apparaître des éléments que l'analyse textuelle seule n'aurait pu faire ressortir, de dégager ainsi ce « sens autre » que prend le signifié textuel lorsqu'il est couplé à celui de la musique.

En somme, le rapprochement qui s'effectue entre texte et musique implique une transformation du sens qu'il importe de prendre en considération afin de mettre en lumière la poéticité de ces chansons. L'aspect musical que nous nous proposons donc d'aborder ici concerne non seulement la dimension théorique, mais aussi la réalisation *pratique*. Autrement dit, la musique implique, plus que la lettre, une actualisation qui relève de la performance. Nous verrons donc dans un premier temps les rapports que l'on peut établir entre le jeu des tensions et résolutions de l'harmonie tonale et la médiation textuelle, ensuite nous analyserons les liens qui s'opèrent entre l'importance de la répétition pour la syntaxe musicale et son omniprésence dans les textes folkloriques, finalement, nous aborderons la dimension performative comme vecteur de poéticité dans la réception de la chanson folklorique.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁵ Il est à noter à cet effet que la plupart des recueils de chansons folkloriques que l'on retrouve au Québec au XIXe siècle ne contiennent pas de notation musicale (Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, op. cit. pp. 127 à 129). Il semble par conséquent qu'une bonne partie des collecteurs de cette époque – à qui l'on doit plusieurs appréciations poétiques concernant la chanson folklorique québécoise – aient porté leur regard principalement sur le texte de ces chansons le considérant ainsi comme ce qui paraissait le plus intéressant sur le plan esthétique. Cela n'exclue évidemment pas que ces collecteurs aient eu en tête, au moment de leurs commentaires, la musique qui accompagnait le texte. Il faut toutefois prendre en considération que tous n'étaient pas alors en mesure de fournir une partition accompagnant le texte. Il n'en demeure pas moins que l'étonnante proportion de texte sans partition nous laisse croire que la préoccupation première n'était pas d'ordre musical.

Harmonie et poéticité

Le premier élément de notre étude musicale concerne donc la structure de l'harmonie et les liens que celle-ci entretient avec le texte. Afin de mener à bien cette partie de notre étude, nous analyserons deux chansons dont la musique ne semble pas avoir le même impact sur le texte. De plus, nous avons privilégié des versions dont les partitions avaient été déjà rédigées afin de préserver notre neutralité par rapport à la notation musicale. La première, dans le *Catalogue* de Laforte, est classée sous le titre « Le galant invité avec son cheval » dans la catégorie « Mésaventure » des « chansons en laisse ».

M'en revenant de Lyon (bis)²⁰⁶
 En passant par La Rochelle
Joli don dondaine
 En passant par La Rochelle
Joli don } (bis)

Dans mon chemin j'ai rencontré
 Une jolie demoiselle

Je lui ai demandé son nom
 Je m'appelle Madeleine

Madelein' c'est un beau nom
 Pour la fill' du capitaine

Mais quand vous passerez par chez nous
 N'oubliez pas Madeleine

On a du pain du vin chez nous
 On a du rhum dans les bouteilles

La seconde, dans le *Catalogue* de Laforte, est classée sous le titre, « La fille au miroir » dans la catégorie « Filles à marier et noces » des « chansons en laisse ».

²⁰⁶ Chantée par Gérard Touchette (40 ans) à Saint-Théodore d'Acton (Bagot) le 25 septembre 1959. Transcription musicale de Robert Kehler.

C'est un' fill' de La Rochelle²⁰⁷
Sur le vignolon,
 Qui s'éclaire à la chandelle
Sur le vignolon, trompette, vignolette,
Gai, gai, sur la vign' des vignes,
Bon, bon, sur le vignolon.

Son p'tit frèr' qu'est auprès d'elle
 « Ah! ma sœur, que vous êt's belle!

Dans un an vous s'rez en terre.
 - Si dans un an je suis morte,

J'y f'rai graver sur ma porte
 Ah! que ces filles sont folles!

Elles n'ont pas quinze années,
 Qu'elles se sont mariées.

Pour moi je n'en ai que faire,
 D'un amant, je n'en ai que faire! »

À la lecture, la chanson « Le galant invité avec son cheval » peut sembler, d'un point de vue poétique, de peu d'intérêt. Pourtant, au moment de l'écoute, il paraît indéniable qu'elle possède une certaine valeur esthétique. À notre avis, cela est dû en bonne partie à la musique. Celle-ci incite en effet à une relecture du texte qui permet de faire apparaître des médiations et des jeux phoniques que les mots seuls peinent à faire ressentir.

Autrement dit, la musique permet d'aborder le texte en relectures progressives, revenant « sur elle-même en cycles de plus en plus amples²⁰⁸ », ce qui correspond à ce que les chercheurs du Groupe μ appellent une « lecture tabulaire ». Celle-ci « est le résultat de la superposition des différentes lectures des unités d'un texte²⁰⁹ », et s'oppose ainsi à la lecture

²⁰⁷ La version que nous présentons ici provient de la collection de Marguerite et Raoul d'Harcourt, no. 2430. Ceux-ci notent dans leur ouvrage *Chansons folkloriques françaises au Canada* dans lequel ils en ont publié cette version chantée par Mme Magloire Savard, Saint-Anne-des-Monts, Gaspé : « Au début de chaque couplet reprise du second vers du couplet précédent, avec le refrain réduit "Sur le vignolon". » (Marguerite et Raoul d'Harcourt, *Chansons folkloriques françaises au Canada: leur langue musicale*, Presses universitaires Laval et PUF, Québec et Paris, 1956, p. 386).

²⁰⁸ Groupe μ , *op. cit.*, p. 205.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

linéaire, qui elle peut constituer chacune de ces lectures. C'est par le biais d'allotopies, termes qui rompent la lecture linéaire et qui amènent à la recherche de nouvelles isotopies, que se crée la lecture tabulaire.

Les chercheurs du Groupe μ affirment à cet effet que « chaque accident sur le parcours de la lecture linéaire est producteur d'une tension²¹⁰ ». La résolution de cette tension, qu'ils appellent « relaxation », correspond à une médiation : « Une tension est posée par l'apparition d'une allotopie indiquant l'existence de deux isotopies du contenu; la découverte d'une connexion entre elles permet la médiation et donc la relaxation.²¹¹ » Cette médiation correspond à ce que Klinkenberg a identifié comme étant une médiation poétique : la sensation de relaxation peut être mise en parallèle avec l'effet de totalisation, c'est-à-dire que l'opposition y est abolie au profit d'une sensation globalisante, d'une impression d'unité sans frontière. Cette médiation peut apparaître sur un plan narratif, comme dans un conte, (le héros méconnu est finalement reconnu) ou sur un plan beaucoup plus formel où l'emploi « d'entités abstraites ou [de] structures [...] [a] pour effet de dramatiser l'apparition des éléments successifs²¹² ». Ainsi, « dans le seul domaine du signifiant, [le poète] créera des contrastes entre isophonies, entre le long et le bref ou inversement, entre le lent ou le rapide ou inversement²¹³ ». Autrement dit, la médiation n'est pas exclusive qu'au seul matériau narratif ou référentiel, mais peut s'étendre au contraire jusqu'à la construction sonore, jusqu'à la musique.

Il est par conséquent possible, selon nous, d'associer la musique de la chanson « Le galant invité avec son cheval » à une forme d'allotopie générant une « lecture accidentée » du texte dont la valeur est médiatrice, ce qui remet en jeu sa valeur poétique.

Nous devons d'abord observer que le mode de composition de cette chanson relève de l'harmonie tonale (plus précisément de la tonalité de mi majeur), que toutes les altérations

²¹⁰ *Ibid.*, p. 205.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 207-208.

²¹² *Ibid.*, p. 206.

²¹³ *Ibid.*, p. 206.

de la gamme y sont respectées²¹⁴ et que l'unité rythmique de base est la noire à raison de deux par mesure (chiffres indicateurs : 2/4). Ainsi, même si le texte, comme nous l'avons mentionné plus tôt, peut sembler à première vue relativement plat, c'est-à-dire incitant à une lecture essentiellement linéaire, la mélodie instaure d'entrée de jeu une dynamique de question-réponse venant modifier les rapports entre signifiés. Notons d'abord, à cet effet, que le premier segment répété « M'en revenant de Lyon » tourne autour de la note *si*²¹⁵ qui est la dominante du ton. En musique tonale, la fonction rattachée à la dominante est de créer une tension qui se doit éventuellement d'être résolue (effet de relaxation) sur la tonique (dans notre cas, le *mi*). Mais ici, cette tension est maintenue puisque le même segment est aussitôt répété sur la même mélodie. L'informateur dont nous tirons la chanson répète d'ailleurs dans le premier couplet deux fois ce même segment avant que le chœur ne le reprenne lui aussi deux fois. Au niveau du texte, cela crée un effet de suspense : que s'est-il passé en revenant de Lyon? Ce suspense est doublé par le rythme : le temps normalement le plus faible de la mesure (le contretemps du deuxième temps) est celui qui est le plus accentué par la voix du chanteur : « M'en revenant de Lyon ». Cela a pour effet d'abord de souligner l'information la plus importante du segment en plus de maintenir un effet suspensif, car il s'agit d'une croche qui est en quelque sorte « dans les airs », ce que l'on appelle une syncope²¹⁶.

Ensuite, la réponse à ce « suspense » est donnée finalement sur le plan musical : c'est la tonique qui débute le segment suivant. Cela donne l'impression que « En passant par La Rochelle » est la contrepartie de « M'en revenant de Lyon ». Ce qui à la lecture seule pouvait apparaître comme une simple suite logique, devient ici « dramatisé » : sont rapprochées deux villes qui, d'un point de vue géographique n'ont aucun rapport entre elles²¹⁷. L'accent est d'ailleurs mis, encore une fois, sur l'information la plus importante – « La Rochelle » - mais il est placé sur un temps fort, ce qui lui donne sa valeur résolutive. La résolution n'est

²¹⁴ À l'exception du sol bécarré dont la présence n'est toutefois pas menaçante pour la tonalité puisqu'il s'inscrit dans une montée chromatique tout fait compatible avec l'harmonie en place.

²¹⁵ Le *si* est d'abord répétée 4 fois puis la mélodie descend un ton plus bas, remonte un demi-ton plus haut et revient finalement au *si*.

²¹⁶ La syncope crée cet effet suspensif qui est à l'origine du rythme « swing » que l'on retrouve entre autres dans la musique jazz.

²¹⁷ Cette association pourrait être traduite du point de vue géographique québécoise par : m'en revenant de Québec, en passant par Val d'Or.

toutefois pas complète puisque le segment se termine sur le second de degré de la gamme. La courte turlute contribue aussi à relancer l'effet suspensif en enfilant une série de « d », ce qui donne une impression de rebondissements. Le segment n'est pleinement résolu qu'une fois répété, la tension ne s'abolissant ainsi qu'à la toute fin de la sixième mesure : le dernier *don* n'a pas de suite, ce qui aurait poursuivi l'effet de rebondissement, mais, au contraire, le mouvement est arrêté dans sa lancée par l'accentuation de la tonique sur un temps fort, marquant ainsi la résolution complète.

Cette même médiation musicale est répétée dans les couplets suivants et contribue à mettre en parallèle les couples « rencontré » et « demoiselle », « nom » et « Madeleine », etc. Le jeu de question-réponse apparaît ainsi clairement : le suspense étant maintenu et résolu par la répétition, l'harmonie et le rythme. Ainsi, si le texte semble à la lecture relativement plat, il est enrichi par l'aspect musical qui agit à la manière d'un contrepoint venant le soutenir et l'ouvrir potentiellement à de nouvelles significations. Texte et musique convergent, l'un disant un peu platement ce que l'autre fait ressentir. Au total, la chanson paraît assez réussie d'un point de vue esthétique sans pour autant être particulièrement poétique.

La seconde chanson, « C'est un' fill' de La Rochelle », tout comme la première met en scène une fille de la ville bordelaise. D'un point de vue rythmique et harmonique, elle est aussi très semblable à la première : elle relève de l'harmonie tonale (plus précisément de la tonalité de *sol* majeur), toutes les altérations de la gamme y sont respectées et l'unité rythmique de base est aussi la noire, à raison de deux ou trois par mesure (chiffres indicateurs : 2/4 et 3/4).

Cependant, contrairement à « Le galant invité avec son cheval », il semble, à première vue, que la musique entre en contradiction avec une partie du texte. Ainsi Marguerite et Raoul d'Harcourt écrivent à propos de cette chanson :

[...] il y a un contraste frappant entre la franche gaîté de la musique et le sujet des couplets où le petit frère de la belle, tandis qu'elle se mire, lui annonce que dans un mois, ou un an, suivant les versions, elle sera morte; la fille semble accepter son sort avec une insouciance peut-être un peu feinte.²¹⁸

²¹⁸ Marguerite et Raoul d'Harcourt, *op. cit.*, p. 386.

Cette opposition n'est toutefois pas, à notre avis, sans fondement esthétique. D'une part, il faut en effet admettre que la musique possède certainement une sonorité très gaie : le ton majeur, le rythme syncopé où alternent croches et doubles-croches donnent un allant à l'ensemble rappelant une danse joyeuse. De plus, la musique n'est pas seule garante de cette atmosphère réjouie : le refrain sous forme de turlute²¹⁹ renforce aussi cette impression de gaieté. On y retrouve en effet l'évocation du plaisir du vin (« Gai, gai, sur la vign' des vignes ») le tout dans un rythme syncopé : le mot « gai » y étant d'ailleurs accentué sur un temps faible. Aussi, la turlute est par essence si près de la musique²²⁰, qu'il est difficilement concevable de l'en séparer vraiment, comme c'est le cas pour le reste du texte.

D'autre part, le reste du texte met en scène, si l'on s'en tient à une lecture linéaire, une histoire résolument tragique : le jeune frère apprend à sa jolie sœur qu'elle va mourir prochainement, celle-ci réagit alors en s'exclamant de dépit sur le sort amoureux des jeunes filles de son âge.

Toutefois, si on y regarde de plus près, l'on peut d'abord observer que le texte débute, en fait, lui aussi très gaiement. En effet, les quatre premiers vers sont parfaitement anodins, la rime y étant presque enfantine : « Qui s'éclaire à la chandelle » n'a vraisemblablement pas d'autre fonction que de fournir une rime un peu vide à la chanson. Le passage brusque de la gaieté à la gravité apparaît au cinquième vers lorsque, à brûle-pourpoint, le jeune frère annonce à son aînée sa mort imminente. Cette annonce s'accompagne mélodiquement de la même médiation entre tension et relaxation que nous avons observée dans la chanson précédente²²¹.

Cependant, ce n'est pas là le principal rôle médiateur que joue l'accompagnement musical dans cette chanson. En effet, la joie de la musique désamorce d'une certaine manière le propos tragique de la jeune fille. Ainsi, plus qu'une admonestation, son épitaphe peut être

²¹⁹ Certes les signifiants correspondent à des signifiés, pour la plupart, connus (*Vigne, gai, trompette*, etc.) mais ils sont utilisés à la manière d'une turlute.

²²⁰ Notamment à cause des jeux rythmiques et phoniques (voir, à ce sujet, pp. 40 à 42).

²²¹ Une médiation s'effectue ainsi entre l'incarnation de la jeunesse et la mort : la note dominante supporte le mot « belle » tandis que la tonique suit sous le mot « terre » : « Ah! ma sœur que vous êtes belle / Dans un an vous s'rez en terre ». Cette médiation rappelle d'ailleurs le réalisme grotesque où sont associés vie et mort en une même image.

lue comme une apostrophe joyeuse disant en sous-texte : « Faites comme moi, ne vous mariez pas, profitez plutôt de votre vie de jeune fille car elle passe bien vite. » La turlute, avec ses consonances festives, renforce d'ailleurs cet esprit de bravade joyeuse qui tend à se substituer à celui de l'affliction. De la sorte, la musique, en allant à l'encontre d'une partie du texte, constitue une allotopie incitant à sa relecture et créant ainsi une médiation entre peine et joie, jeunesse et mort.

En somme, nous avons pu observer à partir de ces chansons deux mouvements contraires entre musique et texte : l'un abondant dans le même sens, l'autre contredisant le texte. Dans les deux cas, le mariage n'en demeure pas moins, selon nous, réussi. Cependant, c'est véritablement dans la seconde chanson que la musique parvient à ouvrir le sens du texte et à susciter un effet poétique : l'accompagnement musical crée une allotopie qui incite à une relecture faisant apparaître une médiation entre deux grandes isotopies. Jeunesse et mort y sont réunis momentanément, en une même image totalisante, chacun porté par le support qui lui convient peut-être le mieux : la jeunesse par la musique et la mort par les paroles.

Musique et répétition

L'harmonie et le rythme ne sont pas les seules composantes musicales qui agissent sur la nature esthétique des chansons folkloriques. Une autre de ces composantes que nous souhaitons ici aborder est la répétition de structures semblables inhérentes au système de la musique tonale²²². La dimension itérative du matériau musical fait partie de la grammaire même de la musique selon Nicolas Ruwet : « La musique tonale met au premier plan les répétitions (et les contrastes) de formules harmoniques cadentielles et de figures mélodico-rythmiques.²²³ » Par conséquent, cette structure majeure du système tonal possède nécessairement une incidence sur la manière dont les chansons folkloriques sont élaborées tant sur le plan musical que textuel.

²²² Nous n'abordons pas ici l'étude du système modal d'abord parce qu'il est assez marginal dans le corpus des chansons en laisse (toutes les chansons analysées dans la présente étude obéissent aux règles du système tonal) et que, s'il fait lui aussi abondamment usage de répétitions, celles-ci n'y possèdent pas nécessairement la même signification.

²²³ Nicolas Ruwet, *op. cit.*, p. 136.

Notons d'abord que l'importance de la répétition dans la chanson folklorique a déjà fait l'objet de nombreuses explications d'ordre socio-historique. Certains ont dit que les chansons folkloriques québécoises utilisaient la répétition pour mieux accompagner le rythme des canotiers ou le travail des artisans²²⁴, d'autres ont aussi souligné l'importance du chœur dans la veillée traditionnelle²²⁵. Néanmoins, il semble que ces interprétations, si elles sont en partie véridiques, ont oblitéré la nécessité poétique (structurelle) à laquelle répond la répétition. Il importe donc de voir comment la structure répétitive que l'on retrouve dans la musique tonale façonne le texte d'un point de vue poétique.

Nous avons défini, dans les précédents chapitres, la poéticité comme étant un système d'équivalences fondé sur la totalisation du sens. Sur le plan syntagmatique, cela correspond, selon la terminologie des différentes approches, à une isopathie ou à une isotopie. Ruwet, rapportant les propos de Roman Jakobson, souligne que ces « rapports d'équivalence » se trouvent à la fois dans la structure du langage poétique et dans la structure du langage musical par le truchement de la répétition : « [...] c'est seulement sur ce point qu'est donnée, en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, une expérience du temps de la chaîne parlée qui est comparable à celle du temps musical.²²⁶ » Autrement dit, la répétition dans le texte comme dans la musique transforme le rapport au temps qui n'est dès lors plus linéaire²²⁷ mais cyclique. Cela contribue à créer une sensation d'unité; les oppositions étant progressivement abolies par la mise en parallèle de structures semblables.

Toutefois, afin de mieux comprendre comment cette fonction totalisante de la répétition se manifeste concrètement, il importe d'explicitier davantage la théorie de Ruwet. Il est important d'abord de rappeler que la musique tonale se construit, comme son nom l'indique, à partir de tonalités. Une tonalité correspond à l'« organisation de l'ensemble des

²²⁴ Marius Barbeau, « Trois beaux canards », *Archives de folklore*, t. 2, Éditions Fides, 1947, Montréal, p.100 et Robert Kelher, « Analyse des mélodies canadiennes des chansons en laisse » dans Conrad Laforte, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, op. cit., p. 41.

²²⁵ Robert Kelher, « Analyse des mélodies canadiennes des chansons en laisse » dans Conrad Laforte, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, Éditions Nuit blanche, Québec, 1997, p. 39.

²²⁶ Roman Jakobson dans Ruwet, Nicolas, *cit.*, p. 135.

²²⁷ Voir, à cet effet, la conception du temps carnavalesque, p. 71.

sons musicaux selon une échelle type, où les intervalles (tons et demi-tons) se succèdent dans le même ordre, et où le premier degré de chaque gamme se trouve au centre de deux quintes caractéristiques.²²⁸ » Ainsi, une tonalité renvoie à un ensemble de notes qui, lorsqu'elles sont jouées au sein d'une même pièce, apparaissent comme étant « consonantes ». Les notes ne faisant pas partie de la tonalité semblent alors généralement dissonantes et dérangent l'oreille²²⁹.

Toutefois, en pratique, les compositions tonales peuvent contenir une grande quantité de notes qui seraient théoriquement dissonantes mais qui, à l'audition, ne le sont pas ou peu. C'est à partir de ce constat que Nicolas Ruwet analyse la fonction de la répétition dans la musique tonale : « Je voudrais montrer [...] quel rôle des considérations relatives à la répétition doivent jouer, [...] pour justifier la présence de certains ornements qui, à première vue, présentent un caractère extrêmement "déviant" [...] »²³⁰ Autrement dit, c'est par le biais de la répétition que les compositeurs arrivent à « faire passer » des notes ou des harmonies qui, sans la structure itérative, auraient semblées dissonantes ou fausses.

Comment cela se manifeste-t-il précisément ? Un extrait d'une pièce de Rameau présenté par Ruwet permet de le comprendre. Ce fragment musical à trois voix comporte certains éléments qui peuvent sembler à la lecture très dissonants. Toutefois, une fois mis en contexte, cet extrait prend tout son sens et ce qui semblait être au départ un écart est alors intégré au tout de façon harmonieuse : « [...] si la succession des figures à première note dissonante est possible, c'est qu'elle se présente comme une série de répétitions d'une figure purement consonante, celle-ci ayant en quelque sorte accroché solidement, au départ, l'ensemble du mouvement dans la tonalité de la.²³¹ » Comme dans la figure décrite par Cohen, il y a donc écart et réduction d'écart grâce à la répétition qui permet d'installer et

²²⁸ Alain Rey (dir. publ.), *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993, p. 2535.

²²⁹ Les notes d'une même tonalité correspondent d'abord à la gamme. Toutefois, certaines autres notes, par les jeux de l'harmonie peuvent être considérées, dans certains contextes, comme faisant partie de la tonalité.

²³⁰ Nicolas Ruwet, *op. cit.*, p. 141.

²³¹ *Ibid.*, p. 143.

finalement d'accepter progressivement cet écart au point de ne plus le considérer comme tel²³².

Ainsi, ce que l'on nomme des notes ornementales sont, en fait, des notes qui au départ ne faisaient pas nécessairement partie de la tonalité régnante. En somme, une pièce qui ne s'en tiendrait qu'à la tonalité la plus stricte serait relativement ennuyante et peu esthétique. Comme dans le cas de la médiation, ce sont donc des éléments éloignés de l'univers du sens (l'inattendu en musique) qui créent, par leur rapprochement inattendu, l'effet esthétique recherché.

En somme, l'harmonie tonale utilise principalement deux types de constructions que l'on peut assimiler aux figures employées en poésie. La première, comme nous l'avons vu dans les chansons « Le galant invité avec son cheval » et « C'est un' fill' de La Rochelle », consiste à résoudre une tension installée par l'harmonie, la seconde, que nous analyserons dans une chanson intitulée « J'ai pris une femme », consiste à rendre semblable, grâce à la répétition, ce qui était d'abord dissemblable.

De plus, comme nous l'avons vu, le texte et la musique sont en constante dialectique et la présence de l'un modifie inmanquablement l'autre. Nous verrons donc comment, grâce à la répétition, la laisse est abandonnée au profit d'une nouvelle structure où le jeu de la rime se métamorphose et comment un texte relativement pauvre peut être transformé par le truchement de la répétition musicale.

Voici la transcription de cette chanson²³³ proposée par Carmelle Bégin tirée du recueil *Le roi boit* de Marius Barbeau : Dans le *Catalogue* de Laforte, elle est intitulée « La femme volage » dans la catégorie « jaloux et cocus » des « chansons en laisse ».

²³² Ce phénomène est aisément observable par exemple tout au long de la célèbre sonate pour piano n° 14 opus 27 de Beethoven dite « Au clair de lune » où la série ininterrompue de triolets qui compose l'entièreté de la pièce permet notamment de rendre acceptables nombre de notes qui, sans le recours de la répétition, auraient paru très dissonantes.

²³³ Cette version provient de Mlle Laure Mailloux qui l'a chantée à Saint-Pascal-des-Éboulements en Charlevoix.

J'ai pris une femme qui me joue des beaux tours :

Tous les jours

Ell' part à la chandelle,

Me dit qu'elle

Revient au matin

Tous les jours

}

bis

« Dis-moi donc, ma femme, combien gagn's-tu par jour?

Tous les jours

-Cinq, six écus à l'heure

Me dit-elle,

Cinq ou six fois par jour.

Tous les jours

« Dis-moi donc ma femme, c'qu'on f'ra d'cet argent-là,

Tous les jours

-Nous irons au marché,

Tous les deux

Pour acheter des bœufs.

Deux par deux

« Dis-moi donc, ma femme, c'qu'on f'ra d'ces boeufs-là?

Deux par deux

-Moi je mangerai la chair,

Me dit-elle,

Les corn's seront pour vous.

Tous les jours

« Dis-moi donc, ma femm', c'que j'f'rai d'ces cornes-là?

Tous les jours

-Des manches de rasoués,

Me dit-elle

pour raser les jaloux. »

Comme vous

Il est à noter d'abord que cette transcription vise à mettre de l'avant la laisse qui se « cache » derrière cette chanson. On a ainsi isolé le refrain de la chanson en le mettant en italique et disposé les vers de manière à ce que l'on voit les distiques à l'origine de cette chanson. Cette méthode, établie à partir de la découverte de Laforte qui fut le premier à faire apparaître la laisse dans des chansons que l'on considérait d'abord comme strophiques, nous apparaît très pertinente pour faire ressortir ce qui constitue, d'une certaine manière, les strates archéologiques du texte. Cependant, un premier problème apparaît avec ce mode de

transcription au moment de l'écoute de la chanson : il ne correspond pas au souffle de la voix qui l'accompagne²³⁴.

Ainsi, l'on peut observer que, dans cette chanson, l'espace de temps le plus long qui sépare l'attaque de deux notes par la chanteuse correspond à un temps et demi. Il se manifeste dans le premier distique à la fin de « tous les jours » par une noire suivie d'un demi-silence. On peut donc observer que le premier segment du refrain, soit « tous les jours » est intégré au premier vers comme s'il en faisait partie parce qu'il se chante tout d'un trait avec ce premier vers. De plus, la structure mélodique et rythmique de la portion dite du refrain n'est pas disjointe du reste du vers²³⁵. Aussi, l'espace de temps le plus long séparant l'attaque de deux notes apparaît une seconde fois au milieu du deuxième vers par le biais d'une noire pointée. L'absence de silence marque ici une coupure un peu moins importante que la précédente. Il n'en demeure pas moins que le second segment du refrain se chante lui aussi tout d'un trait avec la portion du second vers auquel il est accolé. De la sorte, si l'on découpe le texte en suivant les différents segments rythmiques, la chanson devrait s'écrire ainsi :

J'ai pris une femm' qui me joue des beaux **tours** tous les jours

Ell' part à la chandell' me dit qu'ell' Revient au matin **jour** tous les jours (bis²³⁶)

« Dis-moi donc, ma femm', combien gagn's-tu par **jour**? tous les jours
-Cinq, six écus à l'heur' me dit-ell' Cinq ou six fois par **jour** tous les jours.

« Dis-moi donc ma femm', c'qu'on fra d'cet **argent-là** tous les jours
-Nous irons au marché tous les deux Pour acheter des **bœufs** deux par deux

²³⁴ Finnegan écrit, au sujet des problèmes de la transcription : " But the line-endings and other features are not necessarily rendered in the original performance [...]" (Ruth Finnegan, *Oral Poetry : its nature, significance and social context*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, p. 106).

²³⁵ Les segments semblables vont de pair. Ainsi, sur le plan rythmique, le segment qui correspond au refrain est composé de deux croches et d'une noire et sur le plan mélodique, il s'agit d'une approche de la note *fa* : ce qui est exactement le cas pour les six notes qui précèdent cette partie dite du refrain mais qui en fait ne se distingue en rien du reste du vers. En effet, cette série de neuf notes (les six de la fin du vers et les trois du « refrain ») constituent en quelques sortes trois variations, trois manières d'approcher la note *fa* : par le bas (*fa, ré, fa*), par le haut (*la, sol, fa*) et en l'encadrant (*mi, sol, fa*), toujours en respectant le même schéma rythmique. En somme, d'un point de vue musical, le refrain fait définitivement partie du couplet.

²³⁶ Du point de vue musical, la répétition du second vers est identique à l'exception de la note finale qui se résout sur la tonique. De plus, nous avons indiqué en caractère gras les mots qui correspondent aux finales de vers proposées par Laforte et Bégin.

« Dis-moi donc, ma femm', c'qu'on f'ra d'ces **boeufs-là** deux par deux?
 -Moi je mangerai la chair, me dit-ell', Les corn's seront pour **vous** tous les jours.

« Dis-moi donc, ma femm', c'que j'f'rai d'ces **cornes-là** tous les jours?
 -Des manches de rasoués, me dit-ell' Pour raser les **jaloux** comme vous. »

Il n'est pas juste de dire comme le rapporte Barbeau à propos de cette chanson : « L'ensemble forme une seule laisse assonancée en *-ou* et en *-a*.²³⁷ » En effet, on peut observer d'abord que la laisse n'est plus apparente à l'écoute (d'ailleurs plusieurs folkloristes s'y sont fait prendre), ensuite la structure de la rime ne fonctionne pas comme une laisse. Par exemple, « boeufs » n'est pas une rime assonancée en [u] : d'abord parce que le son [ø] n'est pas aussi près qu'il ne peut le paraître du son [u], mais surtout parce que ce mot rime en fait avec « deux » qui suit aussitôt. Donc, la rime, dans cette chanson, est d'abord interne : elle se constitue à partir de la finale du vers avec la portion dite « refrain ». Par exemple : « boeufs » et « deux par deux », « tours » et « jours » ou « jaloux » et « vous ». La chanson n'est toutefois pas très habilement composée, puisque l'on peut observer deux problèmes dans la rime interne : « cornes-là » et « argent-là » ne respectent pas la rime. De plus, les rimes de la laisse identifiées par Laforte sont elles aussi assez pauvres : dans les quatre premiers vers, trois fois le mot « jour » rime avec... « jour ». En somme, une première lecture du texte, sans considérer la structure répétitive induite par la musique, nous amène à un constat : une des seules figures observables dans cette chanson, soit la rime, fait apparaître la grave carence poétique du texte.

Toutefois, une relecture du texte prenant en considération la répétition musicale semble permettre de faire accepter cet écart de la rime. En effet, les segments dits du refrain (mais qui en fait terminent les vers si l'on se fie au souffle de la voix) sont tous appuyés par la même construction rythmique : deux croches suivies d'une noire. Ainsi, lorsqu'apparaît le premier écart de la rime entre « argent-là » et « tous les jours », l'oreille ne le perçoit pas parce que le rythme et la construction mélodique sont les mêmes que lors des précédents vers pour soutenir les mots « tous les jours ».

²³⁷ Marius Barbeau, *Le roi boit*, Musée canadien des civilisations, Musée nationaux du Canada, Ottawa, 1987, p. 352

De la même manière, nous ne percevons pas le second écart de la rime, (« boeufs-là » et « deux par deux »), parce que le premier « deux par deux » rime lui aussi de manière interne (« des boeufs » et « deux par deux ») et qu'il est soutenu par le même rythme et la même mélodie. Ainsi, ce n'est plus le texte qui rime avec le texte, mais le texte qui rime avec la musique.

Finalement, c'est sur l'attente liée à la répétition des structures musicales et textuelles que la chanson construit son dernier effet : à la toute fin du texte, on s'attend à ce qu'il y ait reprise des mots « tous les jours » ou « deux par deux » qui sont les éléments qui closent les vers depuis le tout début en répétant les mêmes schémas rythmiques et mélodiques. Toutefois, on est étonné, tout comme l'est d'ailleurs le mari de la chanson : les mots « comme vous » créent un effet de surprise autant par la teneur du propos que du fait qu'ils dérogent de la structure textuelle préalablement établie. La structure musicale permet toutefois de les assimiler au reste et de respecter ainsi l'équilibre de la chanson.

En outre, sur le plan strictement musical, le jeu de la répétition permet de rapprocher les modes de *ré* mineur et de *si* bémol majeur, ce qui, d'un point de vue poétique, est assimilable à l'association de éléments opposés permettant une totalisation du sens. En effet, dès l'abord, il semble que la chanson soit en mode mineur : c'est l'arpège de *ré* mineur qui occupe presque toute la section chantée sur le premier vers. De plus, c'est la répétition des degrés les plus importants du mode en position importante (soit le *ré* mineur dans ce cas-ci) qui crée cette sensation que la chanson appartient au mode mineur. En effet, dès les premières notes, le *la* répété deux fois et qui aboutit sur le *ré* lui aussi répété deux fois donnent l'impression que la chanson, comme c'est le cas pour plusieurs autres chansons folkloriques, commence sur la dominante qui sitôt se résout sur la tonique²³⁸. La répétition de ces notes contribue à leur donner une importance et à assurer leur stabilité harmonique : elles sont répétées successivement sur les temps forts et les temps faibles. Ensuite, le *fa* qui commence les mesures 2, 3, 4 et 5 et dont la valeur rythmique est la noire, grâce à l'installation de la

²³⁸ Cette construction mélodique en début de chanson est, en effet, très fréquente. Il s'agit en quelque sorte d'une approche de la tonique. Elle peut ainsi être faite à partir de la dominante (comme il y a ici apparence), mais on peut aussi l'observer à partir de la tierce (Robert Kelher, « Analyse des mélodies canadiennes des chansons en laisse » dans Conrad Laforte, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, op. cit., pp. 69 à 79).

première mesure, donne l'effet d'une tierce que l'on tarde à résoudre sur le *ré*; une tension est maintenue grâce à une succession de figures rythmiques semblables (deux croches suivies d'une noire qui, étant la note *fa*, correspond au premier temps de chaque mesure) et approchée de différentes manières²³⁹. De plus, le *mi* est bécarré comme dans la tonalité de *ré* mineur, et non comme dans la tonalité de *si* bémol majeur qui est, en réalité, le ton dominant.

Finalement, lorsqu'arrive le quatrième *fa* qui clôt le premier vers, il semble vraiment que la tension doive se résoudre sur le *ré*. Ceci survient effectivement, après un demi-silence. Néanmoins, le rythme syncopé du *ré* qui est sur un temps faible (la tonique résolutive est habituellement sur un temps fort) vient aussitôt dire, en quelque sorte : vous vous êtes trompés, voici le *mi* bémol (répété quatre fois)... nous sommes donc en *si* bémol majeur ! Cela crée un effet de rapprochement inattendu entre ces deux modes (le mode mineur relatif de *si* bémol étant normalement le *sol*) et une sensation esthétique particulière. C'est donc la répétition de certains degrés importants dans des positions importantes pour l'harmonie tonale qui permet de créer cet effet de rapprochement entre deux modes normalement éloignés.

De plus, ce rapprochement musical semble créer un effet sur le texte, venant d'une certaine manière dramatiser le rapport entre les deux premiers vers : le premier, sur le mode apparent de *ré* mineur, donne l'impression que quelque chose de plus tragique est à venir (le mode mineur possède une connotation de tristesse et est souvent utilisé pour évoquer par exemple le tragique dans la musique tant populaire que classique). Les « beaux tours » ainsi annoncés préfigurent quelque chose qui pourrait être grave ou de grande conséquence. Le revirement qui s'opère à la suite, grâce à l'assimilation au mode majeur, transforme en plaisanterie ce qui s'annonçait comme plus sérieux et vient ainsi relâcher la tension d'abord installée. La suite de la chanson ne maintient toutefois pas cette médiation musicale puisque le mode mineur est définitivement abandonné au profit du mode majeur, et ce, au détriment de l'effet poétique.

En somme, la musique ne permet certes pas à cette chanson de présenter un haut degré de poéticité, mais elle vient, en quelque sorte, sauver un texte très pauvre : elle le dynamise en créant des attentes qui sont détournées et modifiées et elle supplée aux besoins

²³⁹ Voir, à ce sujet, la note no 235.

de la rime en donnant l'illusion qu'elle « fonctionne ». Autrement dit, la construction musicale fondée sur la répétition transforme les correspondances d'origine du texte (notamment la laisse) au profit de nouvelles correspondances (texte et musique).

Performance

Le dernier élément d'analyse que nous souhaitons aborder dans le cadre de cette étude poético-musicale de la chanson folklorique québécoise en laisse est la dimension performative de ces chansons, c'est-à-dire tout ce qui entoure leur interprétation chantée. À la manière des strates de sens qui constituent la lecture tabulaire, l'analyse que nous proposons ici vise à mettre de l'avant cette dernière strate qu'est la chanson en performance qui, selon nous, incite à une relecture du texte et de la musique. Cette aspect de la chanson folklorique est en effet inévitable dans le cadre d'une analyse complète du matériau poétique: plus que des enregistrement sonores ou des traces noires sur du papier, ces chansons furent avant tout des éléments vivants et dynamiques de la culture québécoise. D'ailleurs, la dernière grande vague de réappropriation du folklore apparue dans les années 1970 et qui continue de se métamorphoser encore aujourd'hui témoigne de la vivacité de cet héritage chanté qui n'est pas dans son milieu naturel dans les archives de folklore ou dans les musées.

C'est principalement la critique américaine qui s'est intéressée à la dimension performative de la chanson folklorique²⁴⁰. Ruth Finnegan, dans son ouvrage intitulé *Oral Poetry: its Significance and Social Context*, souligne l'importance que possède la performance dans la construction du sens des chansons folkloriques : « [...] performance can

²⁴⁰ Milman Parry, suivi par son élève Albert Bates Lord, fut un des précurseurs dans le domaine grâce à son étude des chansons folkloriques d'Europe de l'est (notamment les récits épiques chantés dans la tradition serbe). Par exemple, grâce à l'attention portée à la performance, il a pu établir que la notion de « mot » n'est pas la même dans toutes les cultures. Il peut s'agir, pour certaines traditions, d'un vers, voire d'un ensemble de vers, qui correspond au souffle ou à la construction formulaire. Ce sont d'ailleurs eux qui sont à l'origine de la célèbre « oral-formulaic theory » qui a pu prouver que la composition en performance de certaines chansons folkloriques était possible grâce à la pensée formulaire (le texte se construisant à partir de blocs préétablis). Différentes synthèses des travaux sur la nature de la performance dans ce que la critique américaine nomme « Oral poetry » ont été publiées depuis. Notamment, en 1977 Ruth Finnegan, dans son ouvrage *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context* a consacré un chapitre à la dimension performative dans la tradition orale. John Miles Foley, plus récemment (*How to Read an Oral Poem*, 2002), a produit une synthèse intéressante des différentes approches théoriques concernant la dimension performative de tous les types de poésie orale, allant du *slam* à l'épopée homérique.

play a crucial part in the actual realisation of this poetry *as literature* : for its full form is more than meaningful words on a piece of paper or in the poet's mind.²⁴¹ » Il est intéressant ici de noter que pour Finnegan, la poésie orale ne devient littéraire que lorsqu'elle est mise en acte, comme si le texte était incomplet, les figures inachevées sans la mise en performance. Celle-ci, en effet, contient une quantité importante de procédés (verbaux et non-verbaux) qui peuvent être mis en branle : « [...] a performer can inflect the message or atmosphere of a poem by his own dramatisation, speed, singing style, pauses, rhythmic movement, gestures, facial expression and so on.²⁴² » Tous ces procédés ne sont toutefois pas significatifs dans n'importe quelle occasion. Pour John Miles Foley, l'ensemble de ces signes devient particulièrement évocateur dans un contexte précis qu'il appelle « Performance arena » et qu'il présente comme étant « a virtual space defined by the activity rather than by actual geography, we are called upon to subscribe to a set of rules that shape the event.²⁴³ » En somme, l'arène de la performance correspond à un cadre particulier, celui de la tradition, mis en place par le chanteur et l'auditoire. Plusieurs indices d'ordre littéraire ou contextuel permettent de repérer le caractère particulier de l'événement folklorique. Ainsi, pour ce qui est du Québec, nous pouvons évoquer quelques-uns de ces signes : la chanson folklorique peut être performée à la suite d'un repas en bonne compagnie²⁴⁴, dans une veillée²⁴⁵ ou lors des fêtes du calendrier; on attend de l'auditoire une certaine interaction; un ensemble de mots²⁴⁶ et de formules²⁴⁷ permettent aussi de relever le caractère traditionnel d'une performance donnée; etc.

Ainsi, selon John Miles Foley, le cadre induit par cette série d'indices permet de transformer le sens du discours :

²⁴¹ Ruth Finnegan, *op. cit.*, pp. 121-122.

²⁴² *Ibid.*, p. 125.

²⁴³ John Miles Foley, *op. cit.*, p. 130.

²⁴⁴ Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Fides, 1979, Montréal, p. 118.

²⁴⁵ Voir à ce sujet, Pierre Perrault, *Au Pays de Neufve-France*, ONF, Montréal, 1997 DVD. 88 min.

²⁴⁶ Voir, à ce sujet, au chapitre II la question des thèmes attendus dans la section intitulée « chansons et médiations ».

²⁴⁷ Voir, à ce sujet, la note no 250.

Such cues create a performance arena, prescribe a register or channel, and set up a situation in which the implications of "words" [...] become an active part of the experience. [...] Under such conditions, a few "words" can mean a lot, and vivid, many-layered communication can proceed very economically indeed.²⁴⁸

On peut donc affirmer qu'il existe une entente tacite entre les auditeurs et le chanteur : par le contexte de la performance les auditeurs ajustent leur univers de référence et s'attendent à un mode de discours différent qui modifie le sens des mots.

Foley parle dans ce cas-ci de registres de langage qui induisent un sens particulier. Dans le cas de la chanson folklorique, ce sens est appelé « idiomatic meaning » en référence au caractère traditionnel de cette signification. Ces registres correspondent à une manière d'approcher la langue notamment à l'aide de formules et de symboles; il ne sont toutefois pas fixes : ils évoluent, s'adaptent, mais ils sont toujours une des constituantes principales du langage folklorique en performance. La présence de tels registres offre un cadre de référence particulier et permet de dévier le sens premier des mots sans toutefois les confiner à des significations particulières : « Because registers are more highly coded than everyday language, because their "words" resonate with tradition implications beyond the scope of multipurpose street language, they convey enormously more than grammars and dictionaries (based as they are on the everyday language) can record.²⁴⁹ » Par exemple, une expression comme « Dans mon chemin j'ai fait rencontre » qui introduit plusieurs chansons folkloriques, constitue une formule²⁵⁰ qui convie tout un univers de référence. Le mot « chemin » ne possède pas nécessairement comme référent un chemin concret mais peut renvoyer à l'idée d'une « déstabilisation ». En effet, dans le cadre de la tradition, le chemin est le lieu par

²⁴⁸ John Miles Foley, *op. cit.*, p. 117. Il est à noter que le sens du mot « words » correspond dans cette citation à celui développé par Parry et Lord : il peut signifier autant un mot comme l'entend notre grammaire ou un ensemble de mots, voire une situation, selon les cas. Il faut souligner toutefois que ce genre de signification étendue du mot n'a pas été étudiée dans le cas de la chanson folklorique québécoise et qu'il semble, à première vue, que le terme n'ait pas une signification bien différente de celle qu'admettent les dictionnaires français.

²⁴⁹ John Miles Foley, *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁰ Milman Parry définit ainsi le mot formule : « a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea. » (Albert Bates Lord, Mary Louise Lord, *op. cit.*, p. 5).

excellence de l'aventure. Comme dans les contes folkloriques, c'est en prenant la route que le héros se soumet aux différentes péripéties.

Ainsi, le contexte de la performance appelle un certain registre et incite les auditeurs à appréhender ce registre d'une manière particulière. Autrement dit, la performance, tout comme nous l'avons vu avec la musique, agit de manière dialogique avec le texte en le façonnant et en étant façonnée par lui. Les mots sont appelés alors à résonner d'une manière autre et traînent avec eux un imaginaire traditionnel qui les éloigne de la pure référentialité. Cet enjeu est évidemment à rapprocher de la notion de totalisation du sens : le référentiel y est détourné au profit de l'évocation, de la suggestion dont l'imaginaire appartient ici au folklore.

Ce phénomène est, selon nous, observable dans la chanson folklorique québécoise. Toutefois, on ne saurait, pour ce faire, s'appuyer sur le seul support de la voix. C'est pourquoi, pour la dernière chanson que nous soumettons à l'étude, nous avons choisi d'analyser un enregistrement vidéo d'une chanson folklorique en laisse qui fut réalisé par Pierre Perrault pour le compte de l'Office national du film. Nous transcrivons ci-dessous le texte de cette chanson que l'on retrouve sous le titre de « La malade au lit trois mois²⁵¹ » dans le *Catalogue* de Conrad Laforte dans la catégorie « cueillette » des « chansons en laisse ».

Derrière chez nous y'a un p'tit bois (bis)
J'ai été pour y cueillir des noix

*C't'en passant par les épinettes
Que Marie-Calumette a perdu sa roulette
C't'en passant par Les Escoumins
C'est là qu'il m'a manqué l'train*

J'ai été pour y cueillir des noix (bis)
J'en cueillis deux j'en mangis trois
Etc.

J'ai été malade au lit trois mois

²⁵¹ Pierre Perrault, « En revenant de Saint-Hilarion » dans Pierre Perrault, *Au Pays de Neufve-France*, ONF, Montréal, 1997 DVD. 88 min. Notre choix d'extrait vidéo s'explique notamment par le fait qu'il s'agit d'un documentaire et qu'il n'y a pas de mise en scène du folklore, mais simplement une observation des mœurs des habitants de Saint-Hilarion en Charlevoix.

Toutes mes parents venaient me voir
 Mais celle que j'aime ne venait pas
 Je l'aperçois venir là-bas
 Approchez donc vite à grands pas
 Mettez-moi la main sur l'estomac
 Descendez donc un peu plus bas
 Vous verrez la barbe à Judas
[Pardonnez-moi]

Un premier élément que nous pouvons relever dans cette interprétation de Joseph dit Petit Tremblay est l'atmosphère dans laquelle se déroule la performance. Il s'agit d'une veillée où jeunes et vieux sont réunis, entassés dans un salon trop petit pour cette vaste assemblée. Le chanteur est entouré de ses autres amis chanteurs qui, pour l'occasion de cette chanson, se sont levés avec lui pour entonner les reprises en chœur et le refrain.

Aussi, il est possible à partir de cette interprétation de relever les transformations qu'opère la performance sur la signification de la chanson. D'abord, tout le contexte qui entoure la performance connote l'imaginaire de la tradition : la réunion pour une veillée des petits et des grands; l'entrée en matière de la chanson par l'expression « Derrière chez nous y'a un p'tit bois » que l'on peut associer au langage formulaire et qui peut connoter, dans l'univers du folklore, l'introduction à un lieu magique ou un espace où tout est permis²⁵²; le ton de la voix n'est pas celui des chansons populaires de l'époque (où la mode est à un certain lyrisme) mais puissant et haut pour que l'assemblée entière profite de la performance; les pas de giges esquissés par les chanteurs pendant les refrains sont caractéristiques de la tradition de la danse québécoise et accompagnent d'ailleurs souvent les chansons folkloriques. Enfin, nous ne relevons ici que les éléments les plus évidents qui viennent sceller le pacte de la tradition. Ils sont toutefois nettement suffisants pour connoter cet univers de référence dans lequel l'auditoire perçoit le langage de la chanson « La malade au lit trois mois ».

²⁵² Plusieurs chansons folkloriques en laisse commencent avec l'évocation d'un lieu qui se cache derrière autre chose et dans lequel on trouve quelque chose d'unique ou de merveilleux. C'est le cas, par exemple, pour les chansons « Les trois demoiselles et les trois pigeons », « Par derrière chez ma tante » ou « Demande en mariage refusée » (Conrad Laforte, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, op. cit., pp.503-506-529).

En observant plus attentivement le texte et la performance, nous pouvons aussi, dès le second vers, analyser l'effet de cette relecture qu'induit à la fois le contexte de la tradition et le jeu du chanteur. En effet, lorsque Petit Tremblay reprend le distique de la cueillette des noix, on entend des rires dans l'assistance. En lisant simplement le texte, le vers « J'ai été pour y cueillir des noix » n'a rien de polysémique. Toutefois, par un jeu subtil du regard et un sourire à peine gouailleur, le chanteur parvient à faire supposer qu'il y a une signification secrète à cette expression (probablement sexuelle). Il s'agit d'ailleurs d'une des qualités de Petit Tremblay qui garde tout au long de ses interprétations un air énigmatique, une sorte de sourire moqueur mais retenu qui incite le public à demeurer alerte quant à la signification des expressions qu'il emploie.

De même, lorsque le refrain est entonné par l'assistance, un sourire comme sur le point d'éclater en rire s'empare des compagnons chanteurs de Petit Tremblay qui se mettent à danser en rond. Plus la chanson progresse, plus le moment du refrain devient joyeux et taquin. Ainsi, l'expression « Marie-Calumette a perdu sa roulette » qui semblait au départ plutôt énigmatique et peut-être même sans lien avec l'histoire, par l'enthousiasme et le rire contenu des compagnons au moment du refrain, se charge petit à petit d'un nouveau potentiel de signification : perte de la chance? Perte de la virginité? Perte d'un objet précieux? En ce qui concerne l'interprétation de ce type d'expression à caractère potentiellement sexuel, Jacques Julien note, dans *La Turlute amoureuse* :

[...] le contexte de l'exécution est un facteur décisif d'interprétation dans tout cela [...] Au moment de chanter intervient également le gestuel pour rendre explicite ce qui ne l'est pas, désambiguïser ou au contraire jouer de l'ambiguïté [...] Tout le corps frémit et fortifie de ces vibrations où jouit la langue.²⁵³

Cette dernière remarque est d'ailleurs particulièrement juste pour décrire le comportement de Petit Tremblay et de ses compagnons dans cette interprétation de « La malade au lit trois mois » puisqu'ils sont littéralement transportés (gestes et danse) par l'univers de la chanson.

²⁵³ Jacques Julien, *op. cit.*, p. 32.

Petit Tremblay arrive aussi, par son jeu physique et vocal, à rendre tout à fait pertinente une contradiction temporelle contenue dans le texte. En effet, la modification des temps de verbes dans la chanson peut paraître, à l'écrit, déviante puisqu'elle n'est pas justifiée par des marqueurs de temps ou par la logique de l'action : les événements narrés dès le début renvoient à un passé qui, au moment où le chanteur prend la parole, est désormais clos. Il y est chanté : « J'ai été malade au lit trois mois ». L'emploi du passé composé suppose que le narrateur n'est désormais plus malade puisque ce temps désigne des faits achevés²⁵⁴. Cependant, on peut y lire trois vers plus loin : « Je l'aperçois venir là-bas ». Nous sommes alors de retour dans le présent mais le narrateur est toujours malade puisqu'il demande alors à celle qui vient à lui de le soigner, et ce, d'une manière peu orthodoxe. Il y a donc incohérence temporelle.

Toutefois, il semble que la performance du chanteur permette de suppléer à la logique de l'écrit et de la déjouer : ce qui semble une incongruité sur papier correspond à une nécessité dans un contexte de performance. En effet, il est important, afin de créer un impact sur l'auditoire, que l'action grivoise soit ramenée au présent de la narration permettant au chanteur de jouer lui-même le jeu de l'étonnement et de la polissonnerie²⁵⁵. Ainsi, lorsque Petit Tremblay chante pour la première fois « Je l'aperçois venir là-bas », il feint l'étonnement de même que l'enthousiasme à voir venir sa maîtresse. La suite des réactions correspond à cette même immédiateté de l'événement : on se touche, on mime les gestes grivois et il y a une véritable tension qui est ainsi établie. Si l'événement s'était déroulé dans le passé, le chanteur lui-même n'aurait pu jouer le même étonnement et n'aurait rapporté que des faits déjà connus de lui et, par conséquent, moins inattendus. À l'inverse, en situant l'action dans le présent, le chanteur et ses compagnons peuvent faire vibrer l'action, la rendre beaucoup plus prégnante et maintenir ainsi une tension nécessaire à l'effet de la chanson.

²⁵⁴ Marie-Éva de Villers, *La nouvelle grammaire en tableaux*, Québec Amérique, Montréal, 2009, p. 95.

²⁵⁵ Par conséquent, l'emploi des temps du passé, dès le début de la chanson, semble plutôt conventionnel. Le passé est le temps par excellence de la narration dans le folklore (autant dans les contes que les chansons) : son détournement marque à la fois la fragilité du narratif dans la chanson folklorique, de même que la nécessité esthétique qui prime sur la cohérence narrative.

De plus, l'immédiateté du temps de la performance transforme la manière dont sont perçues les répétitions. Si, à l'écrit, il peut sembler fastidieux voire inutile de relire chacune des reprises des vers et du refrain, à l'oral il n'en est pas de même : les répétitions peuvent agir en créant un effet d'accumulation que Finnegan nomme « effective build-up²⁵⁶ » c'est-à-dire, en transformant petit à petit la portée des mots. Par exemple, lorsque Petit Tremblay répète « Approchez donc vite à grands pas », il le fait de manière différente et l'auditoire réagit d'une manière aussi différente selon qu'il s'agit de la première ou de la seconde fois. À la première apparition du vers, le chanteur met l'accent sur les gestes qui appuient le propos : il fait donc signe à quelqu'un d'imaginaire d'approcher rapidement, avec les deux mains. De plus, son visage traduit un empressement doublé d'une expression de joie. Cette première occurrence semble créer un effet de surprise, les auditeurs prennent connaissance de l'empressement du narrateur et en rient. Ensuite, lorsque Petit Tremblay répète le vers en début de distique, il refait les mêmes gestes mais de manière moins prononcée. Toutefois, lorsque le chœur reprend le vers, son expression faciale traduit une certaine appréhension comme si, soudainement, ce vers était tendu vers son dénouement un peu grivois. Ainsi, l'assistance rit avant même la fin du vers et même un des compagnons chanteurs se cache les yeux en appréhendant la suite. Autrement dit, la première fois le vers surprend, ensuite il amuse, et finalement, la troisième fois, il crée une attente et est déjà connoté de manière sexuelle (à la fois grâce au jeu du chanteur et grâce au temps qui s'est écoulé qui a permis aux spectateurs d'assimiler les conséquences logiques d'un tel vers). L'auditoire peut ainsi goûter plusieurs fois chaque vers de manière différente. Finnegan parle alors d'un rapport dialogique que peut entretenir un élément répété avec le public : « [...] a literary device which can build up successive layers of insight and meaning around the central theme and manifest a unity as well as an opportunity for development in the poem itself.²⁵⁷ » Pour le chanteur, la répétition est donc un procédé littéraire bien adapté à la performance qui lui permet, s'il est habile, d'enrichir d'autant plus le sens d'une chanson.

En somme, il semble que dans le contexte de la performance, certaines figures, c'est-à-dire certaines transformations par rapport au langage courant, ne se composent pas

²⁵⁶ Ruth Finnegan, *Oral Poetry : its nature, significance and social context*, op. cit., p. 126.

²⁵⁷ Ruth Finnegan, op. cit., p. 105.

seulement à l'intérieur du langage, de manière syntagmatique ou paradigmatique, mais créent leur déviation à partir du contexte dans une relation mot-performance. De la sorte, une simple proposition comme « J'ai été y cueillir des noix » devient ouverte à diverses interprétations en s'associant au contexte de l'énonciation (cadre traditionnel, gestes, regards, interactions, etc.) et perd ainsi de son caractère purement référentiel. De fait, comme le mentionnait très justement Jacques Julien, le corps entre en résonnance avec les mots, s'immisce dans la langue pour la transformer et s'en rapprocher d'autant plus, atténuant la frontière entre le langage et le monde.

Ce type de rapport au langage correspond au signifié poétique tel que nous le concevons, c'est-à-dire une forme du sens qui redonne aux mots une certaine intensité pathétique et dont l'effet produit sur le « lecteur²⁵⁸ » est assimilable à celui que produit la musique sur l'auditeur²⁵⁹. Cet effet est d'ailleurs en partie observable sur l'assistance (en particulier les compagnons chanteurs) : l'atmosphère entourant la performance de « La malade au lit trois mois » correspond à un univers de fête (la veillée) où le rire est général (plus que quelques éclats, il est un état d'esprit qui traverse la performance du début à la fin) comme il l'est en temps de carnaval²⁶⁰. Le signifié poétique est donc, dans ce cas-ci, d'origine carnavalesque. Les propos de la chanson vont d'ailleurs dans le sens de cette carnavalisation : la digestion et la maladie sont à l'origine d'un acte sexuel. La représentation même de cet acte est ambivalente quant à sa finalité (vie ou mort) : l'expression « la barbe à Judas » en référence au pubis évoque la barbe de celui qui, dans l'Évangile, embrasse mais pour mieux trahir. De plus, la flexibilité du temps au profit du rire et de la grivoiserie renforce le caractère non-linéaire de la temporalité carnavalesque. Ce rire de fête qui ne connaît pas de frontière physique ou temporel modifie l'action au gré de sa fantaisie. Le groupe des chanteurs, d'ailleurs, danse en rond sans se concerter, de manière un peu anarchique : ils portent le chanson tout comme ils se font porter par elle.

²⁵⁸ Nous l'entendons ici dans un sens très large allant de celui qui lit une chanson folklorique allant à celui qui écoute une chanson ou y participe.

²⁵⁹ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 135.

²⁶⁰ Voir sur la notion de « rire de fête », p. 72.

Pour Américo Paredes, une des particularités du folklore serait cette notion de performance qui supplée à l'abondance et la diversité des procédés littéraires de la culture écrite :

Here of course is a fundamental difference between folk and sophisticated literature. Folk literature is always a vehicle for the performer, who supplies a feeling of immediacy – of passion and power – through his own performance. This is another reason why folk literature has never felt the need for the striking or the original. It is when written literature gets farther and farther away from the spoken word that we must invent devices to hold the reader's attention, to excite his emotions and his imagination, all with those little black marks upon a piece of paper. In fiction, we move toward new narrative techniques, seeking to gain the sense of immediacy that was lost when the written word took the place of the living narrator, who acted as well as narrated [...] In folk poetry, not only does the performer have the task of bringing the 'part' assigned him to temporary life, but he can re-create the text at will. In the end, it is the performer who is the poet – for the brief moment that he performs.²⁶¹

Il paraît donc évident que la performance joue un rôle non négligeable dans la constitution de la poéticité de la chanson folklorique. Cette aptitude à faire résonner les mots autrement que dans le langage courant appartient à l'habileté du chanteur et au contexte qui entoure son interprétation.

²⁶¹ Américo Paredes, « Some Aspects of Folk Poetry », Austin, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 6, no. 2, Summer 1964, p. 225.

CONCLUSION

La chanson folklorique québécoise peut-elle être considérée comme de la poésie, à quel degré, de quelle manière? À la lumière de notre étude, cette question, qui est le point d'amorce de notre réflexion, mérite une réponse nuancée : oui, elle peut être poétique, mais on ne peut pas concevoir sa valeur esthétique de la même manière que celle de la poésie dite lettrée. À cet effet, il faut rappeler les principales pistes d'analyse que nous avons dégagées.

Nous avons vu d'abord que le narratif n'est pas un obstacle au poétique et que, si la chanson folklorique emploie abondamment ce mode, elle ne verse pas systématiquement dans la forme récit mais la détourne ou la transforme au profit de ce que nous avons appelé un « récit déformé ». À cela, nous pourrions ajouter que le mode narratif est même essentiel à la constitution de la poéticité de la chanson folklorique. La figure, spécialement dans un contexte de performance, a besoin pour créer un effet d'un cadre temporel et spatial minimal: hors de cela elle perd son emprise sur le réel et achoppe dans sa fonction médiatrice²⁶². Ainsi, la présence de poéticité est très envisageable dans ce type de discours où le mode narratif occupe une place importante.

Ensuite, en fondant notre approche poétique sur les notions de totalisation et de transformation du sens, nous avons pu faire apparaître que la chanson folklorique présente une faible variété de figures et que celles-ci sont majoritairement des figures sonores. Dans certains cas, leur faible nombre n'a pas permis à prime abord de considérer ces chansons comme poétiques. Toutefois, pour le cas de la chanson « Genticorum », la présence d'une turlute venant appuyer les couplets a permis de créer une isopathie de l'envahissement dont l'effet poétique nous est apparu important. Ainsi, cette première partie, essentiellement fondée sur la rhétorique, a semblé insuffisante pour déterminer le caractère poétique de certaines chansons.

²⁶² À cet effet, l'expérience de la poésie surréaliste montre bien les limites d'un texte qui évite à tout prix la narration et la fonction référentielle.

Nous avons donc ensuite cherché à voir si la totalisation du sens ne se constituait pas aussi, dans le cas de la chanson folklorique, à travers la présence de certains thèmes. Une analyse d'éléments thématiques récurrents a fait apparaître leur valeur médiatrice entre l'anthropos et le cosmos, et ce, tant sur le plan discursif que symbolique. Ainsi, pour les auditeurs de chansons folkloriques, la présence de certains éléments de thème dans un contexte précis transforme la signification du langage : la frontière entre soi et le monde est abolie, entraînant un sentiment de totalisation. Il est apparu de plus que certaines images mises de l'avant dans les chansons dites grivoises ou paillardes contribuaient, par leur structure carnavalesque, à cette impression que vie et mort, intérieur et extérieur, soi et l'autre sont réunis, brouillant ainsi les catégories du langage référentiel au profit de l'effet poétique.

Finalement, afin de rendre compte pleinement de notre objet d'étude, il nous est apparu essentiel d'étudier ses dimensions musicales et performatives afin de mettre en lumière les transformations poétiques que celles-ci pouvaient exercer sur le texte de ces chansons. Nous avons ainsi pu constater que la structure de l'harmonie tonale permet de dynamiser les rapports entre signifiés et créer une véritable allotopie dont l'effet peut posséder une valeur médiatrice. De plus, l'étude de la nature répétitive du matériau musical en dialogue avec le texte a permis de faire apparaître certaines figures²⁶³ et médiations que les mots seuls n'arrivaient pas à accomplir. En dernier lieu, l'analyse d'une chanson folklorique en performance a mis au jour l'influence de la situation d'énonciation sur la signification du texte. Il nous est apparu ainsi que la constitution des figures poétiques dans la chanson folklorique pouvaient se faire non seulement à l'intérieur du langage, mais aussi à partir d'un rapport mot-contexte, par le truchement de la voix, des gestes et de l'interaction.

Cette lecture tabulaire du matériau folklorique nous permet de constater que cette dernière strate qui a un impact sur le sens poétique - soit le contexte musical et performatif - chapeaute en quelque sorte les autres éléments qui constituent sa poéticité. En effet, nous pouvons associer les principales figures que nous avons repérées à la prééminence du contexte. D'abord, les figures sonores et les répétitions sont intimement liées à la performance musicale dont le matériau est de nature semblable. De même, l'isopathie dont l'effet est

²⁶³ Principalement la rime, figure qui distingue la chanson en laisse des autres types de chansons telles que catégorisées par Conrad Laforte.

soutenu par une turlute puise sa force dans ces jeux sonores qui appuient le sens des couplets. Outre cela, la valeur médiatrice des thèmes employés provient du cadre dans lequel ces chansons sont données. Ainsi, la rose n'est pas un symbole universel et ne possède une valeur particulière que dans le contexte folklorique où l'horizon d'attente de l'auditoire joue un rôle important²⁶⁴. Finalement, l'imagerie carnavalesque est de même liée à un cadre particulier qui correspond à celui de la fête. En dehors de celui-ci, de telles images ne peuvent accomplir leur fonction médiatrice.

En somme, le contexte est primordial pour la constitution de la poéticité de la chanson folklorique. C'est pourquoi aussi, peut-être, la chanson, enfermée dans l'écriture, a peu intéressé les études littéraires : elle est ainsi dépossédée d'un des éléments-clefs qui constitue sa poétique. De même, la réaction enthousiaste des folkloristes du XIXe siècle peut être en partie associée à cet aspect contextuel : au moment où ils s'y intéressent, il s'agit encore d'une pratique bien vivante à laquelle ils ont accès facilement, ce qui a probablement contribué à leur appréciation esthétique.

Aujourd'hui, toutefois, il reste peu de tout cela. Les folkloristes qui ont voulu sauver ces chansons ne l'ont fait, bien malgré eux, que partiellement. Une chanson enregistrée sur un rouleau de cire auprès d'un vieillard ne rend pas toute la richesse de ces compositions. Même d'excellents enregistrement où les informateurs chantent d'une voix assurée ne rendent pas entièrement compte de cette pratique poétique populaire.

C'est pourquoi peut-être aussi la chanson folklorique connaît depuis les années 1970 un regain de popularité. Sa réinterprétation permet de réactualiser sa valeur. Ainsi, plusieurs groupes de musiciens folkloristes ont travaillé à sa renaissance. Certains ont réussi, mieux que d'autres, à redonner une résonance poétique à ces chansons en comprenant que celle-ci est intimement liée au contexte²⁶⁵.

²⁶⁴ Dans un autre contexte, par exemple celui de la poésie contemporaine, la rose ne possède pas la même résonance symbolique et peut être à l'opposé associée à l'univers du kitsch.

²⁶⁵ C'est le cas, par exemple, du fameux groupe La Bottine Souriante qui a adapté à la sensibilité moderne plusieurs chansons folkloriques, notamment en modifiant l'instrumentation (large orchestration) et le contexte dans lesquelles elles sont présentées (spectacles à grand déploiement). De même, le groupe Le Vent du Nord, en travaillant notamment à partir des Archives de folklore, n'a pas

Il s'agit donc d'une des forces qu'on peut attribuer aujourd'hui à la chanson folklorique, soit celle d'être rassembleuse dans une époque gagnée par l'individualisme. Cette fonction, en effet, est au cœur même de la structure de ces chansons tant par l'importance des reprises en chœur, la simplicité mélodique que l'emploi d'un symbolisme populaire. De plus, cet aspect de la chanson folklorique peut être mis en lien avec la notion de totalisation du sens : les mots soudainement résonnent avec plus d'ampleur lorsqu'ils sont repris par tous et leur signification devient ainsi plus intense²⁶⁶.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette capacité à intensifier le langage qu'a la chanson folklorique en performance a été mise à profit pour certains textes dont l'origine n'est pas du tout folklorique. C'est le cas tout récemment d'un poème de Gaston Miron qui a été mis en musique par Gilles Bélanger, interprété par Yves Lambert et réalisé par Louis-Jean Cormier²⁶⁷. En effet, sur le disque intitulé *Douze hommes rapaillés*, le poème « Retour à nulle part » est chantée à la manière d'une chanson folklorique. D'abord le choix de l'interprète est associé à la chanson folklorique puisque Yves Lambert a été pendant longtemps une des têtes d'affiche du groupe La Bottine Souriante. Ensuite, le son a été retravaillé de manière à donner l'effet d'un vieil enregistrement et la mélodie, très simple, copie le genre folklorique²⁶⁸. De plus, le poème est chanté a capella, encadré par un harmonica (instrument typique du folklore québécois), puis repris en chœur par les autres interprètes ayant participé au disque-hommage à Gaston Miron. Finalement, on a remanié le poème d'origine en déplaçant des strophes et en ajoutant plusieurs répétitions qui suivent les contraintes musicales et permettent au chœur de reprendre des parties du texte. Ainsi, en utilisant des procédés typiques de la chanson folklorique pour en quelque sorte « folkloriser » ce poème de Gaston Miron (qui n'était pas même destiné, à l'origine, à la chanson), Gilles Bélanger, Yves Lambert et Louis-Jean Cormier transforment le sens et l'effet du texte : le *nous* du poème devient plus prégnant et rassembleur, et l'espérance dont il est aussi question devient réellement collective. En

hésité à mélanger une instrumentation ancienne et moderne tout en restant attaché au dépouillement caractéristique de la chanson folklorique.

²⁶⁶ Jean Cohen, « Poésie et redondance », *loc. cit.*, p. 416.

²⁶⁷ Yves Lambert, « Retour à nulle part », dans Gilles Bélanger, *Douze hommes rapaillés*, [disque compact], Spectra musique, Montréal, 2010, piste no 12, 1 disque compact.

²⁶⁸ Il s'agit d'une mélodie constituée essentiellement d'une suite d'intervalles de secondes. L'intervalle le plus grand, une sixte, n'apparaît qu'une seule fois.

pastichant le genre folklorique, le texte gagne donc en intensité, faisant de la folklorisation un véritable procédé littéraire. Notons d'ailleurs que la chanson « retour à nulle part » est d'ailleurs vite devenue emblématique de l'album²⁶⁹ alliant une esthétique poétique plus ancienne et rassembleuse à une esthétique moderne davantage axée sur la variété figurale.

Finalement, cet effet rassembleur et par conséquent poétique de la chanson folklorique que nous évoquons ici peut aussi être rattaché à cette notion extratextuelle qu'est le sentiment collectif. En effet, il ne suffit pas qu'une chanson emploie une mélodie simple, des symboles connus, des répétitions ou des reprises en chœur pour qu'elle crée l'effet de communion et d'unité que peut susciter la chanson folklorique. C'est que l'imaginaire porté par le folklore se mélange avec celui de l'identité collective. Ainsi, il ne faut pas négliger l'attachement identitaire qu'est susceptible de créer une chanson folklorique simplement parce qu'elle est associée à une forme de nostalgie, qu'elle est un témoin du passé qui serait porteur d'une vérité profonde sur notre essence collective²⁷⁰. Nous ne croyons cependant pas que ce sentiment soit en quelque sorte trompeur en ce qui a trait à la valeur poétique de ces chansons mais au contraire puisse contribuer à sa réception esthétique.

Sans chercher à juger du bien-fondé d'un tel sentiment, nous pouvons affirmer néanmoins que la structure de l'imaginaire associé à l'identité collective - qui correspond à une sensation d'unité avec un groupe couplée à une perception du temps unifiée (« nous partageons le même passé ») - peut être rapprochée de l'effet de totalisation du sens : une médiation est effectuée entre soi et l'autre, la collectivité et l'individu et, momentanément, l'illusion de la ressemblance abolit les frontières entre l'anthropos et le cosmos.

²⁶⁹ C'est elle, par exemple, que les musiciens ont chanté sur le parvis de l'église de Tadoussac lors de l'édition 2011 du festival de la chanson afin d'inviter la foule à aller voir le spectacle.

²⁷⁰ En 1848, si James Huston introduit son *Répertoire national ou recueil de littérature canadienne* par la chanson « À la claire fontaine », ce n'est probablement pas tant pour son « bonheur d'expression », son « âme » et sa « poésie », comme il l'affirme, que parce que cette chanson « est devenue le chant national de nos fêtes de famille et de nos fêtes patriotiques » (James Huston, *op. cit.*, p. 1). De même, L.-O. Letourneau dans *La Société Canadienne* relève le caractère identitaire contenu dans les chansons folkloriques : « [...] ces fadaises-là me font plaisir à entendre. C'est quelque chose que les Anglais ne savent pas, quelque chose par quoi nous sommes distincts des Écossais. » (L.-O. Letourneau dans Conrad Laforte, *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 28).

Ces considérations toutefois dépassent le cadre de notre démonstration et devront faire l'objet d'une autre étude. Nous pouvons néanmoins affirmer que la chanson folklorique québécoise est susceptible de contenir un fort degré de poéticité et que cet éthos poétique n'est pas distinct dans sa nature de la poésie dite lettrée puisqu'il se forge également par la totalisation du sens. Cependant, la poéticité de la chanson folklorique se constitue de manière particulière en alliant les ressources rhétoriques et symboliques du langage aux potentialités de l'actualisation musicale et performative.

BIBLIOGRAPHIE

Américo Paredes, « Some Aspects of Folk Poetry », Austin, *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 6, no. 2, Summer 1964, pp. 213 à 225.

Ampère, Jean-Jacques, *Instructions relatives aux poésies populaires de la France : décret du 13 septembre 1852*, Paris, Ministère de l'instruction publique et des cultes, Imprimerie impériale, 1853, 64 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p.

Barbeau, Marius, « Trois beaux canards », *Archives de folklore*, t. 2, Montréal, Éditions Fides, 1947, pp. 97 à 138.

——— *Le Rossignol y chante*, Ottawa, Musée national du Canada, 1962, 485 p.

——— *Le roi boit*, Ottawa, Musée canadien des civilisations, Musée nationaux du Canada, 1987, 623 p.

Bélanger, Gilles, *Douze hommes rapaillés*, [disque compact], Montréal, Spectra musique, 2010, piste no 12, 1 disque compact.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant (dir. publ.), *Dictionnaires des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », Paris, 1982, 1110 p.

Cohen, Jean, « Poésie et redondance », *Poétique*, no 28, 1976, pp. 413 à 421.

——— *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 pp.

Coirault, Patrice, *Notre chanson folklorique (étude d'information générale)*, Paris, Auguste Picard, 1942, 467 p.

Combe, Dominique, « Poésie, fiction, iconicité », *Poétique*, no 61, 1985, pp. 35 à 48.

——— « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, no 111, 2002, p. b1 à b16.

d'Harcourt, Raoul et Marguerite d'Harcourt, *Chansons folkloriques françaises au Canada: leur langue musicale*, Québec et Paris, Presses universitaires Laval et PUF, 1956, 449 p.

de Villers, Marie-Éva, *La nouvelle grammaire en tableaux*, Montréal, Québec Amérique, 2009, 323 p.

Deluz, Christiane, « Le jardin médiéval, lieu d'intimité », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence no 28, « Vergers et jardins dans l'univers Médiéval », 1990, pp. 97 à 108.

Dominicy, Marc, « Évocation directe et évocation indirecte. Comment narrer en poésie? », *Degrés*, no 111, 2002, pp. c1 à c25.

Finnegan, Ruth, *Oral Poetry : its nature, significance and social context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 314 p.

Foley, John Miles, *How to read an oral poem*, Champaign, University of Illinois Press, 2002, 256 p.

Gagnon, Ernest, *Chansons populaires du Canada*, Montréal, Beauchemin, 1931, 296 p.

Gally, Michèle, « Des oiseaux et des hommes », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, no 54, « Dédits d'oiseaux au Moyen Âge », 2009, pp. 1 à 10.

Groupe μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990, 368 p.

Guilcher, Jean-Michel, *Chanson folklorique de langue française : la notion et son histoire*, Paris, Atelier de la danse populaire, 1989, 185 p.

Huston, James, *Répertoire national, t. 1.*, Lowell et Gibson, Montréal, 1848, p. 1.

Jakobson, Roman, *Essai de linguistique générale, t. 1. Les fondations du langage*, Paris, Éditions Minuit, 1963, 260 p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 305 p.

Julien, Jacques, *La turlute amoureuse (érotisme et chanson traditionnelle)*, Montréal, Triptyque, 1990, 174 p.

Klinkenberg, Jean-Marie, « Médiation et dynamisme temporel », *Degrés*, no 111, 2002, pp. d1 à d16.

Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, 700 p.

Lacoursière, Jacques dans Carles, Gilles, *Épopée en Amérique. Une histoire populaire du Québec*. Imavision, Montréal, 1997, DVD, épisode 1., 180 min.

Laforte, Conrad, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, Éditions Nuit blanche, Québec, 1997, 973 p.

——— *La chanson folklorique et les écrivains du XIXe siècle*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Ethnologie québécoise », 1973, 154 p.

——— *Poétique de la chanson traditionnelle française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, 161 p.

——— *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 297 p.

Le Goff, Jacques, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Champs-Flammarion, 1982, 366 p.

Lord, Albert Bates, *The singer resumes the tale*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, 258 p.

Molino. Jean et Raphaël Molino, « Qu'est-ce qu'un récit ? Une perspective anthropologique » *The Romanic Review*, Vol. 89, no 1, 1998, pp. 1 à 20.

Mukařovský, Jan, *Aesthetic function, norm and value as social facts*, Ann Arbor, Dept. of Slavic Languages and Literature, University of Michigan, 1970, 102 p.

Perrault, Pierre, *Au Pays de Neufve-France*, Montréal, ONF, 1997 DVD. 88 min.

Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Fides, 1979 [1864], 359 p.

Raynaud, Christiane, « Les relations de l'homme et du jardin au XVe siècle dans les livres religieux, derniers échos du langage iconographique médiéval », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence no 28, « Vergers et jardins dans l'univers Médiéval », 1990, pp. 289 à 312.

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 246 p.

Strubel, Armand, « L'allégorisation du verger courtois », *Sénéfiance*, Aix-en-Provence, no 28, « Vergers et jardins dans l'univers Médiéval », 1990, pp. 343 à 358.

Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.